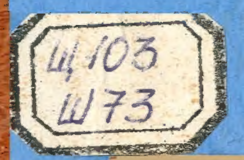


КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ БИБЛІОТЕКА
подъ ред. проф. Д. И. Багалѣя

○ ○ ○

Проф. Ѳ. И. Шмитъ

Искусство древней Руси — Украины



ИЗДАТЕЛЬСТВО „СОЮЗ"
Харьковскаго Кредитнаго Союза Кооперативовъ
1919.

566 КРАТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ +

Шифр Щ103; Ш73 Инв. № 407622

Автор Шмит Ф.И.

Название Искусство древней Руси, Украины

Место ... Харьков, 1919.

Кол... 111с.: ил.

-"-

-"-

-"-

-"- ...

Том ... вып.

Конво...

Примеч...

15.0... Моля

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ БИБЛІОТЕКА
подъ ред. проф. Д. И. БАГАЛѢЯ.
○ ○ ○

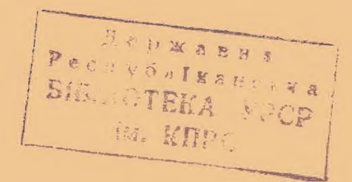
Проф. Ѳ. И. Шмитъ

Искусство
древней Руси — Украины



КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО „СОЮЗ“
Харьковскаго Кредитнаго Союза Кооперативовъ
1919.

Харьковъ
Типографія Я. П. Фишганга
Кузнечная, 8.



I. Зачѣмъ намъ изучать старинное искусство, и что сдѣлано въ дѣлѣ изученія памятниковъ древняго русскаго искусства.

Мы переживаемъ сейчасъ критическій моментъ исторіи Россіи, когда вѣками сложившаяся государственность со страшною быстротою, у насъ на глазахъ, разваливается и гибнетъ. Гибнетъ и разваливается „Россійская имперія“ явно не потому, чтобы ее разрушала внѣшняя сила, а потому, что она взрывается изнутри. Вмѣсто нея и на мѣстѣ ея возникаютъ и будутъ возникать новыя государственныя образованія, ибо многомилліонныя народныя массы, входившія въ составъ „Россійской имперіи“, живы и существовать въ состояніи распыленности не могутъ. Прочны ли, однако, хотя-бы вотъ эти новыя государственныя образованія? есть ли такой цементъ, который можетъ превратить вотъ эту пыль людскую въ новый крѣпкій монолитъ?

Когда славяне впервые появились въ міровой исторіи въ качествѣ могучаго фактора, наблюдавшіе ихъ византійскіе государственные люди опредѣлили ихъ характеръ двумя словами: *ἄναρχοι καὶ μισάλληλοι*, не терпятъ власти и склонны къ усобицамъ. Эти же самыя качества ярко проявляются и потомъ втеченіе всей исторической жизни славянъ: „славянская рознь“ стала притчею во языцѣхъ. И сейчасъ все то, что дѣлается на протяженіи восточной Европы и сѣверной Азіи, блестяще подтверждаетъ характеристику, формулированную почти полторы тысячи лѣтъ тому назадъ. Тѣмъ не менѣе, было же время, когда тѣ или другія отдѣльныя славянскія племена или цѣлыя совокупности многихъ племенъ образовывали могучія государства! Значитъ, были же какія-то такія силы, которыя—хотя бы временно—могли одерживать верхъ надъ центробѣжными силами, характеризующими расовую душу! Какія это силы? Кто мы?

Вопросъ этотъ именно въ настоящее время пріобрѣтаетъ особую волнующую силу: „Россійская имперія“, Россія, Украина, Польша и. т. д.—всѣмъ нужно знать, чего можно ждать отъ будущаго. Вѣдь исторія дѣлается не кѣмъ-то извнѣ, а дѣлается самими народами; и исторія каждаго народа соотвѣтствуетъ его душевному складу. Нашимъ душевнымъ складомъ будетъ обусловлено наше будущее. Но имъ уже было обусловлено наше

прошлое, и на прошлое надо оглянуться, чтобы познать самихъ себя и предвидѣть грядущее.

Прошлое изучается исторіею. Историческому изученію подлежатъ и государственный и соціальный бытъ, и экономическое и торгово-промышленное развитіе, и военныя и политическія дѣйствія, и многое-многое другое—всѣ проявленія народной жизни и народнаго творчества. Но и отдѣльный человѣкъ не всегда живетъ такъ, какъ хочетъ, а живетъ такъ, какъ приходится, и дѣлаетъ не всегда то, что хочетъ, а то, что надо; и цѣлые народы живутъ и дѣйствуютъ зачастую такъ, какъ велятъ обстоятельства, подчиняются случайностямъ, которыхъ ни предвидѣть, ни предотвратить нельзя. Духовная сущность и отдѣльныхъ людей, и цѣлыхъ народовъ сказывается ярче всего вовсе не въ ихъ дѣйствіяхъ, а въ ихъ идеалахъ, надеждахъ, мечтахъ. И когда мы желаемъ получить исчерпывающій отвѣтъ на вопросъ: кто мы такіе?—мы, прежде всего, должны изучить наше старое искусство, которое воплотило исконные идеалы, надежды, мечты въ длинномъ рядѣ великолѣпныхъ памятниковъ.

Творятъ искусство не единичные художники: они—только руки, дѣлающія каждую данную вещь. Но они дѣлаютъ именно то и именно такъ, потому что именно то и именно такъ нужно и имъ самимъ, и всѣмъ тѣмъ, среди кого они живутъ, и для кого они работаютъ. Пусть кіевскія мозаики исполнены греками—онѣ, все-таки, памятники русскаго искусства, потому что кіевляне XI-го вѣка имѣли полную возможность выписывать мастеровъ, какихъ они хотѣли, и если они выписали себѣ для работъ въ св. Софіи именно византійскихъ мастеровъ, то это значитъ, что именно византійскіе мастера были имъ наиболѣе по душѣ.

Книжка, которую я выпускаю, имѣетъ цѣлью обратить пристальное вниманіе читателей на ту отрасль исторической науки, на которую мы обычно смотримъ, какъ на второстепенную и неважную,—на исторію русскаго искусства. Недаромъ именно въ послѣдніе годы ею стали усиленно заниматься: отъ нея можно ожидать отвѣта на цѣлый рядъ неразрѣшимыхъ, какъ будто, вопросовъ о нашемъ прошломъ и, слѣдовательно, о нашемъ будущемъ. Въ моей книжкѣ читатель, конечно, найдетъ отвѣтъ только частичный и недостаточно отчетливый. Частичный потому, что я имѣю въ виду разсказать только о древнемъ періодѣ южно-русскаго искусства, съ тѣмъ, чтобы о дальнѣйшемъ разсказать когда-нибудь впослѣдствіи особо. Недостаточная же отчетливость отвѣта обусловлена тѣмъ, что весь тотъ матеріалъ, который надлежитъ намъ изучить, и плохо сохранился, и мало изданъ, и почти не разработанъ.

Ни для кого не секретъ, что у насъ памятники стариннаго искусства совершенно беззащитны, безнаказанно разрушаются и злонамѣренными, и—въ большинствѣ случаевъ—просто невѣжественными людьми. Ни для кого не секретъ и то, что всякая попытка издать и изслѣдовать старинные памятники неизмѣнно разбивается о всевозможныя оффиціальныя препятствія, о недостатокъ средствъ и о равнодушіе публики. Не только широкая публика, но и специалисты у насъ ничего толкомъ не знаютъ и не могутъ знать о многихъ очень цѣнныхъ памятникахъ, потому что нѣтъ возможности эти памятники сколько-нибудь удовлетворительно ни описать, ни сфотографировать.

Есть въ Кіевѣ знаменитый Софійскій Соборъ. Кажется, его подлинность, его древность, его святость, его историческое и художественное значеніе не подлежатъ никакому сомнѣнію. А между тѣмъ, вотъ какова его судьба... разумѣется, я здѣсь буду говорить не о томъ, какъ его грабили и разрушали въ стародавнія времена, а лишь, хотя-бы, о томъ, какъ его „исправляли", „приводили въ благопристойный видъ" и „охраняли" вотъ теперь, совсѣмъ недавно, въ XIX и XX вѣкахъ.

Въ началѣ сороковыхъ годовъ XIX в. св. Софія была обширною церковною постройкою съ барочною наружностью: храмъ Ярослава, облѣпленный позднѣйшими пристройками, украшенный новыми фасадами, куполами, крышами и т. д., былъ скрытъ отъ глазъ человѣческихъ. Внутри весь храмъ былъ оштукатуренъ и побѣленъ. Когда эта штукатурка начала отваливаться и обнажать старыя фрески и мозаики, ее велѣно было удалить. Ее... удалили, но такъ, что вмѣстѣ съ нею, по словамъ очевидцевъ, исчезли и драгоцѣнныя фрески, пережившія рядъ столькихъ вѣковъ и превосходно сохранившіяся; а потомъ велѣно было роспись „возстановить", и ее... возстановили, но такъ, что древнее изображеніе княжеской семьи, напримѣръ, превращалось въ изображеніе свв. Вѣры, Надежды, Любови и матери ихъ Софіи, и т. д. Въ такомъ видѣ Ярославовъ храмъ остался и по сей часъ: наружность до неузнаваемости измѣнена пристройками, фасадами, куполами, крышами и штукатуркой, а внутреннее убранство изуродовано мазнею оо. Иринарха съ братіею, Желтоножскаго и др. Впрочемъ, не совсѣмъ въ такомъ видѣ сохранилась сейчасъ св. Софія: когда въ 1918 году Кіевъ подвергся бомбардировкѣ, въ храмъ попало нѣсколько снарядовъ, которые, правда, къ счастью, стѣну пробили только въ одномъ мѣстѣ насквозь, а въ прочихъ мѣстахъ дали болѣе или менѣе глубокія выбоины...

Такъ сохранилась св. Софія. А что мы о ней знаемъ? Зданіе съ точки зрѣнія архитектурной не изслѣдовано: нѣтъ даже сколько-нибудь удовлетворительныхъ плановъ и промѣровъ. Фресковыя стѣнописи были въ свое время зарисованы, но не древнія фрески, а та роспись, которая сейчасъ... украшаетъ стѣны и своды св. Софіи. Мозаики отчасти были скалькированы профессоромъ А. В. Праховымъ, и кальки эти издавались по фотографіямъ; съ одной мозаичной композиціи (Причащенія апостоловъ) тѣмъ же А. В. Праховымъ была исполнена копія въ краскахъ, которая издана въ краскахъ-же. Но удовлетворительныхъ фотографій съ самихъ мозаикъ мы вовсе не имѣемъ; подробнаго техническаго описанія мозаикъ, которое бы давало отвѣтъ на возникающіе по поводу памятника вопросы, мы тоже не имѣемъ; монографическаго изслѣдованія о св. Софіи, которое бы окончательно позволило ввести памятникъ въ научный обиходъ, мы тоже не имѣемъ...

Если такова судьба св. Софіи, самаго знаменитаго, самаго роскошнаго, самаго священнаго изъ всѣхъ памятниковъ древне-русскаго искусства, то легко себѣ представить, въ какомъ положеніи находятся памятники не столь знаменитые, не столь роскошные, не столь священные. Очень немногіе сохранились хоть частично, очень немногое мы знаемъ о тѣхъ, которые сохранились. Прежде чѣмъ использовать въ цѣляхъ исторической науки тотъ драгоцѣнный матеріалъ, который могъ бы быть доставленъ древне-русскимъ искусствомъ, необходимо продѣлать большую и сложную предварительную работу, къ которой должны быть привлечены многіе работники, и на которую необходимо затратить много силъ и времени и денегъ.

Всѣ культурные народы давно уже поняли историческую и національную цѣнность памятниковъ стариннаго искусства. У всѣхъ культурныхъ народовъ не только законы, но и само общество ревностно охраняютъ эти памятники—я ужъ не говорю: отъ разрушенія!—отъ искаженія и порчи. Всѣ культурные народы имѣютъ точныя и полныя изданія и изслѣдованія памятниковъ. У насъ пока ничего или почти ничего этого нѣтъ; все это только намѣчается и нарождается.

Вотъ почему выпускаемая мною книжка отнюдь не можетъ дать исчерпывающаго отвѣта на поставленные мною вопросы: кто мы? чѣмъ мы живы? Я хочу только показать, что, даже при нынѣшней нашей неосвѣдомленности, именно изученіе искусства можетъ отвѣтъ намѣтить. И я хочу лишній разъ звать всѣхъ, въ комъ есть живая душа, къ дальнѣйшей работѣ въ этомъ направленіи. Я попытался дать, сколько было возможно, фотографическихъ воспро-

изведеній подлинныхъ памятниковъ. Для этой цѣли я попросилъ кіевскаго фотографа С. Д. Аршеневскаго исполнить нѣсколько новыхъ снимковъ, а Н. П. Негеля предоставить мнѣ нѣкоторые изъ своихъ старыхъ. Я считаю долгомъ здѣсь особо выразить свою глубокую благодарность также и духовному начальству Кіева за оказанное мнѣ содѣйствіе.

Пусть читатель всмотрится въ иллюстраціи предлагаемой книжки. Въ нихъ онъ долженъ увидѣть точный портретъ духа старой Руси. И, если черты этого портрета будутъ недостаточно ясны и уловимы, пусть онъ винитъ не памятники, а мою книжку. Иллюстраціи мои—лучшее, чего можно было добиться въ данный моментъ, но, конечно, ни количественно, ни качественно не таковы, какими должны были бы быть. Памятники древне-русскаго искусства заслуживаютъ быть изданными такъ же великолѣпно, какъ и памятники классическіе или западно-европейскіе. Когда это сознаніе станетъ всеобщимъ въ русской публикѣ, тогда мы и получимъ соотвѣтствующія изданія. О, если бы моя книжка могла ускорить наступленіе такого счастливаго времени?...

II. Кто были учители русскаго народа? Варяжская государственность и восточное православіе.

Ни одинъ народъ не начинаетъ свою культурную жизнь съ самаго начала и исключительно своими силами создаетъ все. Это основной историческій законъ. Всякій народъ имѣетъ сосѣдей, съ которыми болѣе или менѣе непосредственно соприкасается и съ которыми находится въ болѣе или менѣе постоянномъ обмѣнѣ, матеріальномъ и духовномъ. Сосѣдъ на сосѣда воздѣйствуетъ самъ и подвергается его воздѣйствію.

Въ этомъ дѣлѣ нельзя отрицать значенія случайности: своихъ сосѣдей ни одинъ народъ себѣ сознательно не выбираетъ. Но дѣло не только въ случайности: ибо сосѣдей обыкновенно бываетъ много, и изъ нихъ каждый народъ себѣ выбираетъ, въ качествѣ учителя и образца, какой-нибудь одинъ, культура котораго ему наиболѣе по душѣ. И Россія, какъ мы хорошо знаемъ, нѣсколько разъ избирала себѣ учителей, нѣсколько разъ мѣняла учителей, и учителями вовсе не всегда были именно ближайшіе сосѣди: Россія второй половины XVIII вѣка, напримѣръ, хотѣла

учиться у Франціи, хотя, казалось бы, Швеція, Польша, Германія, Турція, были непосредственно ближе, чѣмъ Франція.

Первый вопросъ, на который долженъ дать отвѣтъ историкъ древняго русскаго искусства, формулируется такъ: къ какимъ народамъ и въ какой мѣрѣ примкнулъ русскій народъ въ своей созидательной работѣ? При разборѣ этого вопроса намъ нужно уберечься отъ того ложнаго національнаго самолюбія, которое признаетъ одни народы достойными роли учителей, а другіе недостойными. Мы всѣ слыхали, что Византія была учительницей Руси, и противъ этого мы ничего не имѣемъ; но если на такое же значеніе заявляетъ право, скажемъ, Кавказъ, тѣмъ болѣе—средняя Азія или Монголія, то это намъ кажется нѣсколько... не то обиднымъ, не то унизительнымъ, во всякомъ случаѣ—неудобнымъ, и мы начинаемъ усиленно говорить о самобытности. Ибо въ нашемъ обществѣ чрезвычайно распространенъ и крѣпко укоренился занесенный съ Запада предразсудокъ, будто одна лишь „Европа“— очагъ истинной культуры, и „Азія“ очень многимъ кажется браннымъ словомъ, обозначающимъ самое глубокое варварство. Такой предразсудокъ не имѣетъ подъ собою ни малѣйшаго разумнаго основанія: было бы весьма трудно сказать, почему и чѣмъ Китай, напримѣръ, или Индія, создавъ и глубочайшую философію, и великолѣпное искусство, хуже той же Византіи, и почему мы должны пренебрегать Кавказомъ, культура котораго на много вѣковъ старше культуры русской. Да, наконецъ, развѣ не ясно, что, къ кому бы первоначально ни примкнулъ русскій народъ, какими бы культурными соками онъ ни питался, его мѣсто среди прочихъ цивилизованныхъ народовъ опредѣляется не его физическою или духовною родословною, конечно, а тѣмъ, что онъ сумѣлъ сдѣлать изъ заимствованнаго, и что онъ сумѣлъ создать собственнымъ творчествомъ.

На поставленный нами вопросъ о культурной родословной Россіи недвусмысленно отвѣчаетъ, прежде всего, географія. Россія— огромная равнина, широко открытая съ восточной стороны, равнина, не представляющая никакихъ естественныхъ серьезныхъ препятствій для передвиженія, какъ отдѣльныхъ людей и каравановъ, такъ и полчищъ и даже цѣлыхъ народовъ. При продвиженіи съ востока изъ Азіи на западъ помѣхами могутъ являться только большія рѣки, которыя текутъ съ сѣвера на югъ, Волга, Донъ, Днѣпръ, Днѣстръ, рѣки широкія и глубокія, но спокойныя, легкія, слѣдовательно, для переправы; эти же рѣки служатъ великолѣпными дорогами съ сѣвера на югъ и обратно. Россія, такимъ образомъ, открыта для воздѣйствія монгольской и тюркской

культуръ, идущихъ изъ Азіи; по Волгѣ и Дону (вѣдь Волжско-Донской волокъ былъ давно извѣстенъ) на сѣверъ должна была проникать культура закаспійская (персидско-арабская) и прикаспійская (кавказская); по Дону, Днѣпру и Днѣстру путь былъ открытъ для черноморской (кавказской, малоазійской и придунайской) и забосфорской (греческой и египетской въ древности, позднѣе—византійской и, за нею, итальянской, въ средніе вѣка); съ сѣвера должна была итти волна скандинавская внизъ по тѣмъ же рѣкамъ; слабѣе всего, въ силу чисто географическихъ причинъ, должно было быть культурное вліяніе западной Европы.

Этотъ теоретическій отвѣтъ на вопросъ объ учителяхъ подтверждается въ точности фактами: археологія, на основаніи многочисленныхъ найденныхъ кладовъ, погребеній, городищъ и т. д., въ состояніи прослѣдить и пути, по которымъ шли неоднократныя „переселенія народовъ", создавшія сначала „древнюю", а потомъ и „средневѣковую" Европу, а также торговые пути, по которымъ возили свои товары на сѣверъ и получали товары съ сѣвера уже за 1000 лѣтъ до Р. Х. ассирійскіе, а затѣмъ персидскіе, греческіе, арабскіе, византійскіе и иные купцы.

Въ нашу задачу сейчасъ не можетъ, конечно, входить изслѣдованіе всѣхъ этихъ путей вообще: насъ интересуетъ вѣдь не территорія сама по себѣ, независимо отъ того, кѣмъ она населена, а насъ интересуетъ данный народъ—старая Русь. Намъ, слѣдовательно, нужно сдвинуть хронологическія рамки. Данныя археологическихъ раскопокъ городищъ, кургановъ, стоянокъ и пр.—тема чрезвычайно увлекательная, и изученіе ея открываетъ весьма заманчивыя перспективы; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, изученіе доисторическаго періода Россіи слишкомъ отвѣтственное и важное предпріятіе, чтобы вскользь и мимоходомъ касаться всѣхъ этихъ вопросовъ,—имъ нужно посвятить особую книжку. Мы тутъ будемъ говорить только о Руси исторической и потому начнемъ съ середины IX вѣка, съ того времени, съ котораго и Кіевская лѣтопись начинаетъ свое повѣствованіе.

Въ серединѣ IX вѣка русскія племена широко разселились по всей восточной Европѣ: лѣтописецъ, подъ 6367 г., говоритъ, что „имаху дань варязи, приходяще изъ заморія, на Чюди и на Словѣнѣхъ и на Мери и на Вьси и на Кривичихъ; а Козаре имаху на Поляхъ и на Сѣверѣ и на Вятичихъ"; въ то же самое время еще какая-то Русь, черноморская, въ 6360 г., ходила походомъ на Константинополь; четвертая часть народа сидѣла на Окѣ, покоряя себѣ понемногу и ассимилируя приволжскія финскія племена.

Эти извѣстія даютъ намъ вполнѣ опредѣленную картину культурныхъ воздѣйствій: мы имѣемъ четыре комплекса племенъ, находящихся въ разныхъ условіяхъ,—пріазовскій (тмутараканскій), приднѣпровскій (кіевскій), сѣверозападный (новгородскій), сѣверовосточный (пріокскій и приволжскій).

Первый находится подъ непосредственнымъ вліяніемъ хазарскимъ, кавказскимъ, византійскимъ. Второй имѣетъ, съ древнѣйшихъ временъ, постоянныя сношенія 1) съ западными славянами и, черезъ нихъ, съ германцами; 2) съ придунайскими славянами и, черезъ нихъ, съ византійцами (недаромъ въ Повѣсти временныхъ лѣтъ обращено особое вниманіе на просвѣтительную дѣятельность свв. Кирилла и Меѳодія и на крещеніе болгаръ; 3) съ сѣверо-западными славянами и, черезъ нихъ, съ варягами-скандинавами; 4) со степнымъ Востокомъ, которому платитъ дань. Третій комплексъ, сѣверо-западный, естественно тяготѣетъ къ варягамъ и, позднѣе, къ Византіи, такъ какъ живетъ на торговомъ пути „изъ варягъ въ греки". Наконецъ, четвертый комплексъ племенъ, живя на великомъ каспійско-волжско-балтійскомъ торговомъ пути, приходилъ въ соприкосновеніе съ поволжскими болгарами и, черезъ нихъ, съ переднеазіатскимъ Востокомъ. Между Новгородскою и Кіевскою Русью вклинились польскія племена радимичей и вятичей, сѣверо-восточную Русь отъ Кіевской отдѣляли лѣса дремучіе, между Кіевскою землею и Тмутараканскою пролегали степи, въ которыхъ хозяевами являлись кочевники разнаго наименованія. Отсюда понятно, что настоящаго единства не только государственнаго, въ духѣ тенденцій кіевскаго лѣтописца, но и религіознаго и вообще культурнаго, между русскими областями не было и быть не могло. Единство это создавалось понемногу, исторически, подъ вліяніемъ разныхъ факторовъ, главнымъ образомъ—христіанства и варяговъ.

Лѣтопись всячески подчеркиваетъ, что и варяги, и христіанство появились на Руси не случайно и не потому, что такъ сложились обстоятельства, а потому, что такъ захотѣли сами русскіе славяне. Про варяговъ, подъ 6370 годомъ, опредѣленно записано: „Изгънаша Варягы за море, и не даша имъ дани, и почаша сами собѣ владѣти. И не бѣ въ нихъ правьды, и въста родъ на родъ, и быша въ нихъ усобицѣ, и воевати почаша сами на ся. И рѣша сами въ собѣ: „Поищимъ собѣ кънязя, иже бы владѣлъ нами и рядилъ по праву". И идоша за море къ Варягомъ и рѣша: „Земля наша велика и обильна, а наряда въ ней нѣту; да поидѣте кънялжитъ и владѣтъ нами". И избьрашася трие братия съ роды своими", и. т. д. Разсказъ же о томъ, какъ и почему Владиміръ из-

бралъ изъ всѣхъ предложенныхъ ему исповѣданій именно восточное православіе, общеизвѣстенъ; онъ записанъ въ лѣтописи подъ 6494 и 6495 годами.

Само собою разумѣется, что никто не станетъ въ настоящее время утверждать, что лѣтописныя свѣдѣнія въ точности отражаютъ историческіе факты. Но нѣтъ сомнѣнія, что въ нихъ отражается въ точности историческая дѣйствительность: „*ἄναρχοι καὶ μισάλληλοι*“, не умѣя создать власть и не умѣя объединиться, славяне нуждались во внѣшней военной организаціи, которая бы на первыхъ порахъ насильно ввела тотъ „нарядъ“, котораго въ странѣ не было; а восточное православіе дало военно-политической организаціи прочный идейный фундаментъ, безъ котораго не удержалась бы варяжская власть, но разсыпалась бы, какъ только прекратился бы притокъ все новыхъ и новыхъ варяговъ изъ Скандинавіи. Этотъ притокъ, въ дѣйствительности, прекратился очень скоро, но роковыхъ послѣдствій для новаго государства это не имѣло, потому что успѣла укрѣпиться православная идея.

III. Христіанство на Руси.

Идея православная чрезвычайно многогранна, какъ всякая великая идея. Съ какой же стороны къ ней подошли русскіе славяне? Лѣтопись даетъ намъ на этотъ вопросъ очень опредѣленный отвѣтъ. Когда посланные Владиміромъ для сравнительнаго узученія разныхъ вѣръ мужи вернулись, они дали о своихъ изысканіяхъ слѣдующій отчетъ: „Ходихомъ пьрвое въ Българы, и съмотрихомъ, како ся кланяють въ храмѣ, рекъше въ ропати, стояще бес пояса, и поклонивъся сядеть и глядить сѣмо и онамо, акы бѣшенъ, и *нѣсть веселия въ нихъ*, нъ печаль и смрадъ великъ, и нѣсть добръ законъ ихъ. И придохомъ въ Нѣмьцѣ, и видѣхомъ въ храмѣ ихъ служьбу творяща, *а красоты не видѣхомъ* никоеяже. Придохомъ же въ Грькы, и ведоша ны, идеже служать Богу своему; и не съвѣмы, на небеси ли есмы были или на земли; нѣсть бо на земли *такого вида или красоты такоя;* недоумѣемъ бо съказати; тъкъмо то вѣмы, яко отъинудь онъде Богъ съ чловѣкы пребываеть, и есть служьба ихъ паче вьсѣхъ странъ. Мы убо не можемъ забыти *красоты тоя;* вьсякъ бо чловѣкъ, аще въкусить сладъка, послѣди же горести не приметь; тако и мы не имамъ сьде жити“.

Были ли эти слова сказаны послами Владиміра, или были позднѣе сочинены авторомъ лѣтописи—безразлично. Во второмъ случаѣ они даже еще болѣе показательны и характерны. Вѣдь тутъ не говорится ни объ истинности, ни о душеспасительности христіанства, тутъ нѣтъ никакихъ политическихъ соображеній с необходимости связи съ могущественною Византійскою имперіею, о невозможности объединенія съ восточными или западными сосѣдями; тутъ говорится объ одномъ: *о красотѣ, о веселіи.* Подходъ, слѣдовательно, чисто эстетическій. Трудно будетъ во всей средневѣковой литературѣ подыскать другой документъ, гдѣ бы столь много и опредѣленно говорилось именно о красотѣ, гдѣ бы художественный подходъ къ основнымъ вопросамъ міросозерцанія выявлялся столь откровенно. И если соображенія о всепобѣждающей красотѣ именно восточнаго православія принадлежатъ не посламъ Владиміра, а благочестивому автору лѣтописи, тѣмъ лучше, тѣмъ, значитъ, искреннѣе были они и общераспространеннѣе.

Итакъ, данная славянамъ еще въ VI вѣкѣ византійскими дипломатами характеристика должна быть дополнена: они не только *ἄναρχοι καὶ μισάλληλοι*, но у нихъ есть природное устремленіе къ „красотѣ“ и къ „веселію“. Неумѣніе устроить у себя миръ и порядокъ привело къ водворенію иноземной по происхожденію и по нравамъ варяжской власти (какъ именно произошло это водвореніе—несущественно; важно только то, что неумѣніе самимъ управляться ясно сознано общественнымъ мнѣніемъ, представителемъ котораго является лѣтописецъ), стремленіе же къ „красотѣ“ и „веселію“ привело къ принятію восточнаго православія.

Христіанство къ Руси начало проникать отъ южныхъ ея сосѣдей съ самаго начала IX вѣка и прежде всего появилось у Руси Тмутараканской. Лишь въ самомъ концѣ того же вѣка мы замѣчаемъ начатки христіанства въ Кіевѣ при князѣ Аскольдѣ. Русь сѣверная, Новгородская, жившая до X вѣка обособленно отъ жизни русскаго юга, находившаяся подъ вліяніемъ язычниковъ-скандинавовъ, остается до временъ св. Владиміра строго языческою. Варяги, вообще, въ исторіи начальнаго христіанства на Руси должны быть разсматриваемы, какъ сила антихристіанская и въ Новгородѣ, и въ Кіевѣ, гдѣ они появляются въ X вѣкѣ съ объединеніемъ сѣверной и южной частей рѣчного пути „изъ варягъ въ греки“.

Не сразу поняли значеніе христіанства для укрѣпленія монархическаго принципа князья. И когда они его оцѣнили по достоинству, не сразу имъ удалось насадить христіанство. Только

Владиміру Святому удалось крестить Русь, потому что онъ первый могъ это сдѣлать безъ ущерба для политической независимости страны. Съ тѣхъ поръ христіанство остается неизмѣнно государственно-созидательною силою въ исторіи Россіи, тѣмъ дисциплинирующимъ началомъ, въ которомъ такъ нуждаются славяне. И съ тѣхъ же поръ равно неизмѣнно всѣ, сколько ихъ ни было, правители Россіи, опираясь на Церковь, въ свою очередь защищали и берегли Церковь, карая преступленія противъ Церкви, какъ преступленія государственныя, заботясь о матеріальномъ благополучіи Церкви, какъ о благополучіи важнѣйшаго государственнаго установленія, ибо съ теченіемъ времени Церковь и государство на Руси стали синонимами. Кіевскіе князья проявили большую политическую мудрость, обратившись именно къ восточному православію, какъ новому государственному общеобязательному вѣроисповѣданію.

Когда Западная Европа вырабатывала католичество, она прельстилась одною идеею—идеею единоличной всемірной власти намѣстника Христова. Католическая Церковь—воскресшая Римская вселенская имперія. Всѣ мѣстныя власти должны были преклониться передъ величіемъ папы, всѣ мѣстные языки должны были отойти на второе мѣсто передъ международнымъ латинскимъ языкомъ. Но грандіозная римская идея нимало не прельщала русскихъ: *ἄναρχοι καὶ μισάλληλοι*, русскіе желали, если не автокефаліи, то ужъ, по меньшей мѣрѣ, автономіи. И только когда Владиміръ Святой смогъ добиться этихъ условій,—христіанство стало для Руси пріемлемымъ.

Итакъ, варяжскіе властители насаждали христіанство, потому что оно подкрѣпляло и устраивало княжеское единодержавіе, а народъ принялъ христіанство, потому что оно покоряло его своею „красотою" и своимъ „веселіемъ". Сила, покорившая Русь, не въ истинѣ, не въ догматѣ: и до сего дня православная истина и церковный догматъ на Руси въ точности мало кому извѣстны, а тогда, во времена Владиміра, ихъ навѣрное не зналъ и не понималъ никто. Все то тонкословіе, которымъ съ такимъ упоеніемъ увлекались не только культурные верхи, но и самые низы константинопольскаго общества, осталось совершенно чуждымъ обществу русскому. Ни догматическая литература, ни догматическая проповѣдь въ Россіи самостоятельно никогда не процвѣтали и не возбуждали общественнаго интереса, а были всегда явленіемъ наноснымъ и заимствованнымъ, то изъ Византіи, то изъ Польши, то изъ Германіи.

Суть русскаго православія съ самаго начала была эстетическая: перезвонъ колоколовъ, дьяконскіе басы, богослужебные на-

пѣвы, золотые иконостасы, трепетное мерцаніе лампадокъ и восковыхъ свѣчей, линейно и красочно ритмическіе строгіе лики иконъ, поклоны и крестныя знаменія, торжественное благолѣпіе службъ въ храмахъ съ ковровыми росписями, святые угодники прошлаго, схимники и старцы настоящаго—все то прекрасное и фантастически-чудесное, чѣмъ русская Церковь отличается не только отъ протестантской, но и отъ католической и даже отъ греческой. Красота—но красота своя, особая, несоизмѣримая съ красотою западно-европейской и съ красотою византійскою, интимная и причудливая, часто вычурная и фантастическая, отрицающая общеобязательныя правила и логику. И въ эстетическомъ отношеніи, какъ въ политическомъ, русскіе были *ἄναρχοι καὶ μισάλληλοι.*

Они обратились къ православію потому, что византійская красота, по интимному и мистическому своему содержанію, была имъ ближе и понятнѣе, чѣмъ какое-либо другое исповѣданіе. Но они не вполнѣ имъ удовлетворились: они взяли на придачу еще и среднеазіатскую фантастику. Изъ этихъ двухъ элементовъ сложилось русское искусство.

IV. Древнерусское деревянное Зодчество.

Для того, чтобы взять, надо имѣть желаніе взять, и надо имѣть руки. Африканскіе дикари къ европейской культурѣ не потянутся; и если имъ эту культуру навязывать (чѣмъ и занимаются миссіонеры), они европейцами стать не могутъ. Слѣдовательно, разъ русскіе при Владимірѣ восприняли „византійскую" культуру, и притомъ такъ хорошо, что вскорѣ сами могли самостоятельно продолжать творческую работу „Византіи", они до „Византіи" до извѣстной степени доросли. Лучше всего это видно въ зодчествѣ.

Каково было дохристіанское русское зодчество, мы теперь, послѣ гибели всѣхъ безъ исключенія памятниковъ, въ точности не знаемъ. Но приблизительно возстановить его характеръ мы, на основаніи существующихъ зданій, можемъ съ достаточною достовѣрностью.

За очень немногими исключеніями, всѣ древнерусскія постройки были деревянныя: одинъ только разъ, подъ 6453 годомъ, упоминается въ лѣтописи „теремъ камянъ", а все прочее, что говорится о русскихъ городахъ, понятно лишь въ предположеніи,

что сплошь единственнымъ строительнымъ матеріаломъ было дерево. Понятно, что ни одно деревянное зданіе не пережило ту тысячу (или около того) лѣтъ, которая насъ отдѣляетъ отъ языческой Руси: ужъ не говоря о томъ, что дерево разрушается временемъ, сколько пожаровъ, сколько междоусобицъ, сколько вражескихъ нашествій должны были уничтожить самый крѣпкій дубъ! Но если не уцѣлѣли зданія, то могли и должны были уцѣлѣть формы: нѣтъ искусства консервативнѣе зодчества, именно потому, что нѣтъ искусства, которое бы болѣе полно отожествлялось съ ремесломъ. Архитектурный стиль, разъ выработавшись, живетъ у создавшаго его народа вѣками, видоизмѣняясь въ подробностяхъ, но не измѣняясь по существу, несмотря ни на какія измѣненія культурнаго уровня, политическаго и экономическаго уклада жизни, и т. д. Наиболѣе извѣстный всѣмъ примѣръ такого упорнаго консерватизма—греческій храмъ, задуманный и созданный какъ глиняно-деревянная постройка полудикими доисторическими насельниками Греціи и сохранившій (ставшія уже конструктивно-безсмысленными) формы—всѣ эти стилобаты, колонны, архитравы, триглифы, метопы и т. д.—даже тогда, когда на аѳинскомъ акрополѣ Периклъ строилъ великолѣпный мраморный Парѳенонъ. Мало того: доисторическія греческія формы, ритмически переработанныя, преемственно переходятъ къ римлянамъ, къ зодчимъ эпохи Возрожденія, и до сихъ поръ еще греческіе „ордера" изучаются во всѣхъ академіяхъ...

Если это такъ, мы имѣемъ всѣ основанія думать, что и русскіе плотники, передавая другъ другу, отъ мастера къ ученику, одни и тѣ же ремесленные пріемы, вмѣстѣ съ ними передавали и исконныя архитектурныя формы, и что, слѣдовательно, вмѣсто погибавшихъ отъ ветхости или отъ огня зданій, возникали новыя, которыя и технически, и стилистически во всемъ были похожи или, по крайней мѣрѣ, однородны съ погибшими. Конечно, много вѣковъ прошло со времени Владиміра Святого, много бурь пронеслось надъ южною Россіею, много разъ мѣнялся составъ населенія той или другой части Украины, и ожидать нельзя, чтобы старыя формы сохранились повсемѣстно. Надо ихъ искать тамъ, гдѣ имѣлись наиболѣе благопріятныя условія для ихъ сохраненія: гдѣ нибудь въ защищенныхъ самою природою укромныхъ мѣстахъ. Такія мѣста есть на Украинѣ—именно: въ Карпатахъ. Отъ нашествій съ Запада мѣста эти защищены горами, отъ нашествій съ Востока они защищены дальностью разстоянія. Немудрено, что именно Карпатскіе гуцулы, бойки и лемки и въ лингвистическомъ, и въ бытовомъ, и въ художественномъ отношеніяхъ—самыя архаиче-

скія изъ всѣхъ славянскихъ племенъ. Вотъ у нихъ-то и должны были сохраниться древнія архитектурныя стилистическія традиціи, и съ этой предпосылкою слѣдуетъ приступать къ изученію тѣхъ, дѣйствительно, весьма своеобразныхъ памятниковъ, которые въ Прикарпатской Руси имѣются до сего дня.

Памятники эти—деревянныя церкви, характеризующіяся особаго рода многоярусностью: сравнительно невысокіе четырехгранные или восьмигранные срубы поставлены одинъ на другой, такъ что каждый высшій немного меньше въ поперечникѣ, чѣмъ каждый низшій, и такъ какъ ни одинъ срубъ, слѣдовательно, не покрытъ вполнѣ слѣдующимъ, то каждый долженъ имѣть свою особую крышу. Въ результатѣ получается зданіе, суживающееся кверху,— „верхъ", законченный шпилемъ, но суживающійся уступами, ломаною линіею. Этотъ общій типъ повторяется въ безчисленныхъ варіантахъ чуть ли не во всѣхъ деревянныхъ и даже во многихъ каменныхъ церковныхъ постройкахъ по всей Украинѣ отъ Карпатъ и до крайнихъ границъ Слобожанщины. Принято говорить, что всѣ эти зданія возведены въ „украинскомъ стилѣ". Дѣйствительно-ли описанный комплексъ формъ заслуживаетъ названіе архитектурнаго стиля? дѣйствительно-ли это—стиль украинскій? и откуда онъ взялся?

Зданія суть предметы первой необходимости. Такіе предметы дѣлаются всегда и вездѣ изъ того матеріала, который въ данной странѣ имѣется въ изобиліи, и обработка котораго технически по силамъ населенію; опытнымъ путемъ для каждаго предмета вырабатывается со временемъ наиболѣе цѣлесообразная, наиболѣе прочная и наиболѣе экономная форма. Эта форма, какъ обусловленная назначеніемъ предмета и его матеріаломъ, а не душевными свойствами и переживаніями людей, которые ее создаютъ, и для которыхъ она создается, не можетъ быть разсматриваема, какъ художественное произведеніе: пчелиные соты, хотя и отличающіеся величайшею геометрическою правильностью, не должны быть оцѣниваемы со стороны стиля. Стиль начинается тамъ, гдѣ появляется выборъ или творчество формъ, не—наиболѣе цѣлесообразныхъ и легко осуществимыхъ въ данномъ матеріалѣ, а наиболѣе „нравящихся", т. е. наиболѣе соотвѣтствующихъ душевному складу художника и его публики.

Если народъ живетъ въ странѣ съ дождливымъ и холоднымъ климатомъ и имѣетъ въ своемъ распоряженіи, въ качествѣ строительныхъ матеріаловъ, дерево и солому или тростникъ, онъ будетъ строить свои жилища по одному изъ слѣдующихъ двухъ типовъ: или бревна будутъ вертикально ставиться на землю

(частоколомъ), образуя въ планѣ кругъ, причемъ крыша получитъ коническую форму, или бревна примутъ горизонтальное положеніе, образуя въ планѣ прямоугольникъ, причемъ крыша получитъ или призматическую (двускатная), или пирамидальную (четырехскатная) форму. Эти двѣ разновидности деревяннаго дома могутъ возникать въ разное время и въ разныхъ странахъ совершенно самостоятельно, внѣ какой бы то ни было связи. Когда люди, строящіе вотъ такіе деревянные дома, достигнутъ болѣе высокаго уровня матеріальнаго и духовнаго благосостоянія, они начнутъ художественную, ритмическую обработку данныхъ матеріаломъ и практическою нуждою формъ, и тутъ пути разныхъ народовъ рѣзко разойдутся, выработаются разные стили. Мы еще только начинаемъ научно разрабатывать задачи исторіи и теоріи искусства, мы еще не умѣемъ точно формулировать связь между стилистическими формами архитектуры и душевными качествами ее создавшаго народа, но самое существованіе такой связи не подлежитъ сомнѣнію. И потому насъ не должно удивлять, что, какъ нѣтъ двухъ разныхъ народовъ съ одинаковою душевною жизнью, такъ нѣтъ и не можетъ быть двухъ одинаковыхъ архитектуръ: даже заимствованный цѣликомъ извнѣ стиль перерабатывается и перерождается въ новой средѣ—иногда до неузнаваемости.

Карпатскія церкви весьма далеки отъ первобытной простоты: онѣ и не практичны, и не экономны; для того, чтобы ихъ построить, нужно не жалѣть ни труда, ни матеріала. Другими словами: карпатскія архитектурныя формы получились въ итогѣ весьма продолжительной художественной творческой работы надъ матеріальными данными.

Всякое зданіе состоитъ изъ частей несущихъ, стремящихся вверхъ, вертикальныхъ, и изъ частей несомыхъ, давящихъ внизъ, горизонтальныхъ. Въ первобытную пору въ наружномъ видѣ зданія вертикали и горизонтали сочетаются, какъ придется; позднѣе является потребность ихъ ритмически согласовать. Согласовать ихъможно посредствомъ наклонной, болѣе или менѣе крутой, прямо линейной (преимущественно въ деревѣ) или криволинейной (преимущественно въ кирпичѣ и камнѣ), цѣльной или ломаной. И можно совершенно по-разному выявлять основныя данныя—вертикаль и горизонталь: можно ихъ подчеркивать въ видѣ большихъ яркихъ рѣдкихъ линій, соприкасающихся, но не пересѣкающихся, или можно ихъ, наоборотъ, размножать, пересѣкать и. т д.

Въ карпатскихъ фасадахъ мы видимъ, что горизонталь многократно повторена не только линіями крышъ: самыя стѣны между

крышами и крыши одѣты горизонтальными рядами дранокъ, еще увеличивающими число горизонталей, еще усиливающими эффектъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, и вертикаль проявляется не только въ контурахъ, не только въ граняхъ верховъ, но и въ только-что упомянутыхъ дранкахъ, которыя поставлены по длинѣ вертикально. Тема, такимъ образомъ, дана такъ: рѣдкія, но и болѣе внушительныя, горизонтали пересѣкаются болѣе дробными, но и болѣе многочисленными вертикалями. Разрѣшеніе же дано ломаною подъ тупыми углами, зигзагообразною наклонною. Такого разрѣшенія ритмической задачи при такой ея постановкѣ мы, какъ и слѣдо-

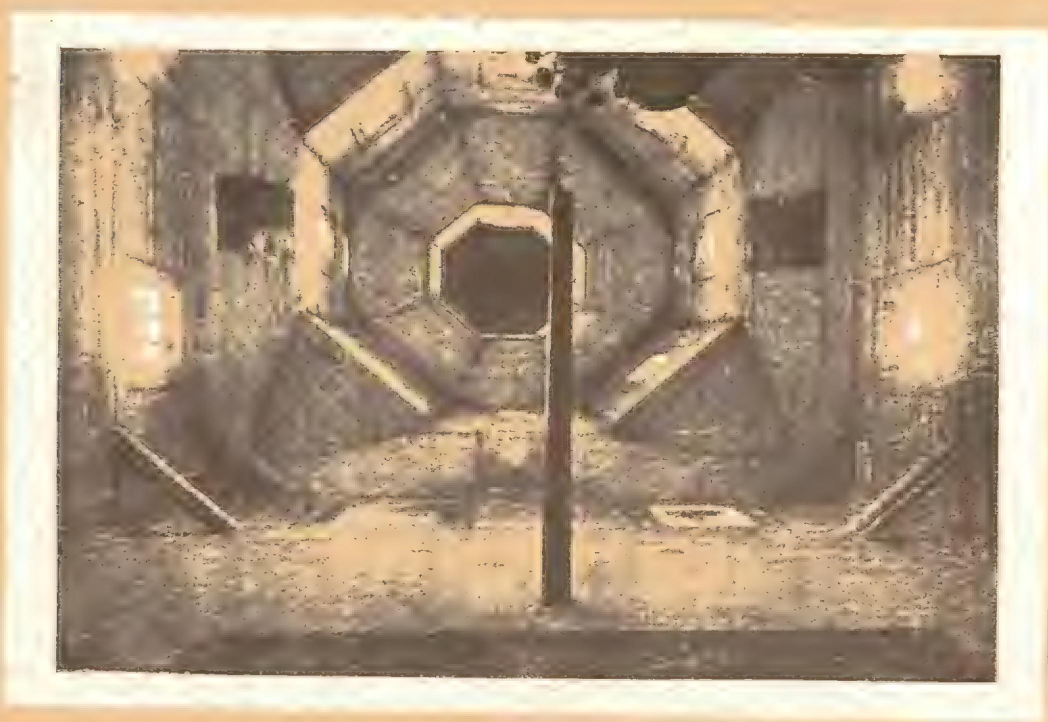


1. Церковь XVII в., въ селѣ Ботелька Вижня (Бойківщина).

вало ожидать, нигдѣ больше въ міровомъ искусствѣ не встрѣчаемъ. Карпатскія формы имѣютъ всѣ права на признаніе ихъ особымъ стилемъ. Когда и гдѣ этотъ стиль сложился?

Наиболѣе древніе сохранившіеся до нашихъ дней экземпляры восходятъ къ XVII вѣку и находятся въ Бойковщинѣ. Можно ли думать, что это и есть начало стиля? Конечно, нѣтъ! Мы уже говорили о необыкновенномъ консерватизмѣ архитектуры: архитектурныя формы вообще, а особенно въ крестьянскомъ быту, измѣняются чрезвычайно медленно, и если мы въ XVII в. въ разныхъ мѣстахъ видимъ уже готовый во всѣхъ существенныхъ чертахъ стиль, мы можемъ смѣло заключить, что начала его вос-

ходятъ къ гораздо болѣе раннимъ, на нѣсколько вѣковъ, временамъ. Для выработки стиля требуется и другое условіе: усиленная строительная дѣятельность, т. е. конкурренція между зодчими, и богатство и культурность, т. е. требовательность заказчиковъ. Пойдемъ отъ XVII вѣка вглубь и поищемъ, гдѣ и когда имѣлись на-лицо тѣ условія, которыя способствуютъ созданію архитектурнаго стиля. Мы неминуемо придемъ въ великокняжескую Русь. Высокіе терема, которыми гордился Кіевъ Владимира и Ярослава, несомнѣнно, были тѣмъ праобразомъ, который отражается въ карпатскихъ церквахъ.



2. Верхъ Николаевской церкви 1783 г. въ Лебединѣ (видъ изнутри снизу).

Къ этому выводу принуждаютъ насъ вовсе не только изложенныя общія соображенія, но и слѣдующія еще разсужденія болѣе спеціальнаго характера.

Мы только-что сказали, что ни той постановки ритмической задачи, которая свойственна карпатскому зодчеству, ни того разрѣшенія, которымъ это зодчество характеризуется, мы въ міровомъ искусствѣ нигдѣ не встрѣчаемъ. Это справедливо лишь отчасти: въ Индіи и въ Китаѣ, какъ неоднократно уже указывалось изслѣдователями украинскаго искусства, мы имѣемъ архитектуру, ритмически родственную. Достаточно указать, что соотвѣт-

ствующіе памятники Индіи—каменные, чтобы объяснить и причину, почему рѣчь можетъ итти только о сродствѣ, а не о близкомъ сходствѣ или стилистическомъ тожествѣ. Но и сродство не можетъ быть, конечно, случайнымъ, такъ какъ оно вѣдь чисто и исключительно ритмическое, художественное, т. е. духовное. Какъ же его объяснить?

О томъ, чтобы карпатскія строительныя формы могли быть случайно кѣмъ-нибудь занесены изъ Азіи именно на крайній западъ славянскаго міра, не можетъ быть рѣчи. Тутъ не помогаютъ никакія историческія справки объ азіатахъ-кочевникахъ, не разъ наводнявшихъ Украину: вѣдь кочевники—всѣ эти авары, печенѣги, половцы, татары и пр.—потому-то и кочевники, что не знаютъ и знать не желаютъ монументальной архитектуры, и научить другихъ тому, чего сами не умѣли, они, конечно, никогда не могли. О томъ, что кто-то могъ привезти бойкамъ и гуцуламъ рисунки или гравюры, виды индійскихъ храмовъ, и что на основаніи этихъ рисунковъ создался народный архитектурный стиль, можно говорить развѣ-что въ шутку. Но вѣдь, въ такомъ случаѣ, у насъ нѣтъ иного выхода, какъ предположить—предположить только, такъ какъ не хватаетъ точныхъ данныхъ для полнаго доказательства, что „украинскій стиль“ есть не что иное, какъ древній русскій деревянный стиль, формы котораго восходятъ еще въ глубину дохристіанскихъ временъ и должны найти себѣ объясненіе въ фактахъ праславянской или прарусской исторіи, фактахъ, которыхъ мы не знаемъ и, по всему вѣроятію, никогда въ точности не узнаемъ.

Къ тому же выводу приводитъ насъ и стилистическое изученіе сѣверно-русскихъд еревянныхъ памятниковъ. Неоднократно указывалось на то, что въ отдѣльныхъ сѣверныхъ зданіяхъ мы, то тутъ, то тамъ, находимъ отдѣльныя черты, болѣе или менѣе крупныя и видныя детали, свойственныя карпатскому зодчеству. Но въ то время, какъ въ Карпатахъ всѣ эти детали образуютъ одну стройную ритмическую систему, на сѣверѣ онѣ имѣютъ характеръ какихъ-то разрозненныхъ пережитковъ и воспоминаній. Признавъ первоначальнымъ именно карпатское искусство, мы легко объясняемъ тѣ явленія, которыя замѣчаемъ на сѣверѣ: несравненно болѣе холодный климатъ дѣлалъ нежелательными высокія постройки, во всякомъ случаѣ высокія внутреннія помѣщенія, и потому, даже если зданіе дѣлалось высокимъ снаружи, внутри приходилось настилать низкій потолокъ; при такихъ условіяхъ, совершенно естественно, всѣ ставшія излишними или, даже вредными части зданія атрофировались, и отъ первоначальнаго типа сохранились лишь разрозненныя детали.

...Только: душа и на сѣверѣ осталась та же, что и на югѣ. Та душа, которая выработала „украинскій стиль“. Эта душа стремится въ высь, но ей чужда логически-стройная, но и разсудочно-сухая система линій эллинскаго храма, ей чужда послѣдовательная систематическая опредѣленность большихъ цѣльныхъ линій.

Она стремится въ высь, но зигзагомъ, но изломами и уступами, своенравными и причудливыми, непрактичными и нелогичными. Въ „украинскомъ зодчествѣ“ проявляется та самая душа, которая на сѣверѣ, утративъ древнія самобытныя формы, изъ русскихъ и азіатскихъ элементовъ создала Василія Блаженнаго, столь же своенравную и причудливую, столь же непрактичную и нелогичную, столь же чарующую мечту, новую красоту, несоизмѣримую съ западно-европейскою, ни даже съ византійскою.

Если мы предположимъ, что прикарпатскія церкви сохранили намъ хоть приблизительно древнерусскія формы, мы поймемъ, почему, вмѣстѣ съ принятіемъ христіанства, въ Россію проникъ и новый архитектурный стиль, „византійскій“, спеціально для каменныхъ и кирпичныхъ построекъ: изъ мелкаго камня или кирпича зданіе прикарпатскаго типа можетъ быть построено лишь при условіи величайшаго насилія надъ матеріаломъ. На такое насиліе ни одинъ народъ безъ крайней нужды не рѣшается. Мы сейчасъ можемъ, конечно, признать стиль бойковскихъ церквей національнымъ украинскимъ стилемъ; мы можемъ пожелать, во что бы то ни стало, возродить и разработать этотъ стиль примѣнительно къ нашимъ нынѣшнимъ строительнымъ матеріаламъ и потребностямъ; и мы можемъ сознательно и планомѣрно вступить въ борьбу съ проистекающими отсюда техническими трудностями —мы знаемъ, почему и зачѣмъ намъ это нужно: жертва на алтарѣ національной самостоятельности. Но національная идея родилась вѣдь только въ XIX вѣкѣ; она была совершенно и безусловно чужда эпохѣ Владимира Святого. Можно даже больше сказать: отказъ отъ старыхъ боговъ въ пользу чужеземнаго православія, отказъ отъ исконной анархіи въ пользу византійскаго единодержавія, отказъ отъ старыхъ обычаевъ въ пользу византійскаго церемоніала, ломка старыхъ нравственныхъ, политическихъ, художественныхъ навыковъ и преданій—все это глубоко антинаціонально. Совершенно естественно, что зданія изъ новаго матеріала (кирпича и камня) строились по-новому: вмѣстѣ съ матеріаломъ были заимствованы и выработанныя для него архитектурныя формы.

А зданія изъ привычнаго дерева, каково бы ни было ихъ назначеніе (т. е. хотя бы это были церкви), „рубились“ и „ставились“ русскими плотниками, какъ до, такъ и послѣ Владимира

Святого, по древнему преданію, въ тѣхъ формахъ, къ которымъ всѣ привыкли, и отъ которыхъ отказываться не было ни надобности, ни даже внутренней возможности. И мнѣ нисколько не кажется ни невѣроятнымъ, ни даже удивительнымъ, что въ карпатскихъ захолустьяхъ до XVII вѣка слѣды былого великолѣпія великокняжеской и дохристіанской Руси могли сохраниться въ сравнительно чистомъ видѣ.

Гораздо удивительнѣе то, что драгоцѣнныя карпатскія церкви, о которыхъ такъ много спорятъ и говорятъ въ послѣднее время, до сихъ поръ научно не описаны, не обслѣдованы, не воспроизведены, не изданы. Тѣ чертежи и фотографіи, во всякомъ случаѣ, которые имѣются въ обращеніи, ни количественно, ни качественно не удовлетворительны и не соотвѣтствуютъ художественному и историческому значенію памятниковъ. Я не знаю, что послѣ войны осталось отъ зодчества Бойковщины и Гуцульщины, но я боюсь, что многое уже погибло: церкви-то вѣдь деревянныя— и гніютъ, и горятъ. А если эти немногія уцѣлѣвшія исчезнутъ, другихъ ни за какія деньги нельзя будетъ сдѣлать: все будутъ новыя, а намъ нужны старыя, подлинныя. Надо же издать хоть оставшееся, и на это должны найтись и люди, и деньги! Впрочемъ... много у насъ долговъ передъ предками, только мы-то ужъ очень похожи на должниковъ несостоятельныхъ. А потомъ, когда соберемся, наконецъ, съ духомъ, не было бы слишкомъ поздно... Какъ и чѣмъ мы оправдаемся передъ нашими дѣтьми?

V. Русь примкнула къ „Византіи"?

Когда говорятъ объ искусствѣ Руси X вѣка, обыкновенно цитируютъ то мѣсто лѣтописи, гдѣ описывается кіевскій идолъ Перуна, деревянный, съ серебряной головой и золотыми усами, сдѣланный „руками въ древѣ, секырою и ножьмь". Изъ этихъ словъ дѣлаютъ выводы о томъ, что вообще были на Руси идолы, изваянные изъ дерева или даже изъ камня, что существовалъ разработанный обрядъ и т. д. И по поводу извѣстій о кіевскомъ и новгородскомъ идолахъ Перуна вспоминаютъ текстъ арабскаго писателя ибн-Фадлана, который разсказываетъ, что русскіе молятся передъ деревянною колодою съ человѣкоподобною головою.

Я не думаю, однако, чтобы изъ этихъ свидѣтельствъ можно было бы дѣлать какіе-нибудь выводы о процвѣтаніи русскаго

дохристіанскаго ваянія. Изъ историческихъ источниковъ нельзя вырывать отдѣльные фразы и ими пользоваться. Въ лѣтописи сказано: „И нача княжити Володимеръ въ Кыевѣ единъ, и постави кумиры на хълмѣ, вънѣ двора теремьнаго: Перуна древяна, а главу его сьребряну, а усъ златъ, и Хърса и Дажьбога и Стрибога и Сѣмарьгла и Мокошь. И жьряху имъ, наричающе я богы, и привожаху сыны своя и дъщери, и жьряху бѣсомъ, и осквьрняху землю требами своими; и осквьрнися кръвьми земля Русьская и хълмъ тъ". А черезъ нѣсколько строкъ мы читаемъ: „Володимеръ же посади Добрыню, уя своего, въ Новѣгородѣ. И пришьдъ Добрыня Новугороду, постави Перуна кумиръ надъ рѣкою Вълховъмь и жьряху ему люди Новьгородьстии акы Богу". Въ этихъ текстахъ ясно сказано, что установленіе идоловъ—дѣло новое на Руси, первая попытка Владимира создать оффиціальную, государственную церковь, учредить правильный культъ. Нигдѣ ранѣе 6488 года лѣтописецъ не говоритъ ни объ идолахъ, ни о жертвоприношеніяхъ; поставленіе идоловъ въ Кіевѣ и Новгородѣ для лѣтописца—событіе, особо отмѣчаемое: „осквьрнися кръвьми земля Русьская и хълмъ тъ".

Русь во времена Владимира въ своемъ религіозномъ и художественномъ развитіи переживала, слѣдовательно, какъ-разъ тотъ моментъ, когда божества стали личностями и настолько ярко вырисовались въ воображеніи народномъ, что сдѣлались портретно-изобразимыми. Владимирова Русь можетъ быть сравниваема съ греками VIII приблизительно вѣка до Р. Х., которые точно такъ же выработали свой архитектурный стиль и точно такъ же стали дѣлать попытки человѣкоподобно изображать боговъ, точно такъ же оковывали золотомъ и серебромъ деревянные болваны. Только греки были вынуждены въ значителной мѣрѣ сами создавать свое искусство, потому что у своихъ болѣе или менѣе отдаленныхъ сосѣдей они не нашли ничего такого, что было бы имъ полностью по душѣ: греки могли, конечно, заимствовать технику, пріемы, даже отдѣльныя формы изъ Малой Азіи, изъ Египта и т. д., но содержаніе должны были вложить собственное. А Русь могла пойти въ ученье къ „Византіи" и получить оттуда въ готовомъ видѣ то, что ей требовалось. Воздѣйствіе „Византіи" прекратило самостоятельный расцвѣтъ русскаго искусства и на все его дальнѣйшее развитіе наложило неизгладимый отпечатокъ. Для историка, который хочетъ не только скользить по поверхности фактовъ, а осмысливать ихъ и извлечь изъ нихъ познаніе общихъ законовъ историческаго развитія, именно исторія русскаго искусства представляетъ огромный интересъ.

Если бы Русь не оказалась насильственно втянутой въ орбиту „Византіи", если бы она развивалась сама и одна, прислушиваясь только къ собственной своей душевной жизни, ея искусство пошло бы тѣмъ нормальнымъ путемъ, какимъ пошло искусство древнихъ грековъ: понемногу накапливая натуралистическія единичныя наблюденія, русскіе художники дошли бы до классическаго реализма, затѣмъ оставили бы религіозныя темы и занялись исторіей и бытомъ, наконецъ—стали бы стремиться къ импрессіонистской передачѣ мимолетныхъ впечатлѣній и творить „искусство для искусства". Пройдя собственными силами полный кругъ, Русь сама бы дошла снова до идеализма, до „Византіи", какъ дошли до нея греки.

Но все случилось въ дѣйствительности совершенно иначе. Русь примкнула къ „Византіи", которая была на цѣлый циклъ историческій старше. Не продумавъ и не переживъ сама всего, она должна была усвоить сразу весь тысячелѣтній чужой опытъ. Но ни отдѣльные люди, ни цѣлые народы чужимъ опытомъ мудры не бываютъ. И потому вся исторія русскаго искусства есть явленіе весьма сложное, гдѣ параллельно происходятъ и постепенный внутренній отказъ отъ сразу механически усвоенной „Византіи", и поиски чего-либо другого, что могло бы замѣнить постылую „Византію", и, вмѣстѣ съ тѣмъ, идеализація той же „Византіи", цѣпляніе за ея красоту, за ея богословскія, политическія, художественныя традиціи. Навсегда въ русской душѣ осталась тоска по „Византіи", несмотря на приливъ переднеазіатской фантастики въ эпоху владимірско-суздальскую, несмотря на среднеазіатскую волну въ эпоху московскую, несмотря на подавляющій авторитетъ „Европы" въ эпоху петербургскую. Только теперь, закончивъ первый кругъ своего культурнаго бытія, мы внутренне доросли до „Византіи", и естественно, что только теперь мы и начинаемъ ее изучать, какъ слѣдуетъ, потому что начинаемъ ее понимать.

Но мы все говоримъ о „Византіи", и я упорно ставлю это слово въ кавычки. Дѣлаю я это для того, чтобы показать, что слово это слѣдуетъ понимать въ какомъ-то особомъ значеніи, которое намъ прежде всего необходимо въ точности выяснить, чтобы не дать повода къ недоразумѣніямъ.

Дѣло въ томъ, что „Византія"—только слово, своего опредѣленнаго смысла не имѣющее; и потому, когда мы это слово употребляемъ, необходимо заранѣе условиться, въ какомъ именно значеніи его слѣдуетъ понимать.

Нѣкогда, въ 667 г. до Р. Х., на берегу Босфора, у того мѣста, гдѣ Босфоръ выходитъ въ Мраморное море, мегарскіе колонисты осно-

вали городъ Византій, пиратское гнѣздо, которое потомъ стало торговымъ и даже политическимъ центромъ. Городъ этотъ просуществовалъ до 330 г. по Р. Х., когда Константинъ Великій его уничтожилъ, чтобы—отчасти на его территоріи—построить новую столицу Римской имперіи, Константинополь, оффиціально: „Новый Римъ". Константинополь первоначально былъ столицею всей имперіи; потомъ онъ сталъ столицею лишь восточной части имперіи. Эту восточную часть принято называть византійскою, по имени уже не существовавшаго предшественника Константинополя—эллинскаго города Визáнтія.

Имперія эта имѣла чрезвычайно измѣнчивыя границы: временами она владѣла огромною территоріею, включавшею и Египетъ и другія части сѣверной Африки на югѣ, Месопотамію на востокѣ, Крымъ на сѣверѣ, части Италіи и даже Испаніи на западѣ. Понемногу, подъ давленіемъ безчисленныхъ внѣшнихъ враговъ и вслѣдствіе собственной внутренней слабости, одна за другою принадлежащія Византіи области отходили къ другимъ владѣльцамъ, пока, наконецъ, въ серединѣ XV вѣка, не пришли турки и не забрали послѣдніе клочья, оставшіеся отъ Восточной Римской имперіи.

Такимъ образомъ, географическимъ терминомъ „Византія" быть не можетъ. Его и употребляютъ обычно въ качествѣ термина культурно-историческаго. Именно: въ общественной жизни, въ литературѣ, въ искусствѣ, въ вѣрѣ и т. д. средневѣковая восточная Европа съ прилегающими къ ней частями юго-западной Азіи, съ Египтомъ, съ южною Италіею, съ сѣверно-адріатическими областями образуетъ явно одно цѣлое, живущее общею жизнью, несмотря на всѣ мѣстныя, иногда очень существенныя различія. Вопросъ только въ томъ, какъ понимать вотъ эту общую „культурную жизнь".

Прежде можно было ее себѣ представлять такъ, что центромъ византійской культурной работы былъ Константинополь, а прочія страны старались равняться по нему и были, по отношенію къ нему, провинціями, болѣе или менѣе отсталыми. При болѣе основательномъ знакомствѣ съ памятниками культурной жизни „Византіи" столь высокая оцѣнка исторической роли Константинополя и столь пренебрежительное отношеніе къ „провинціямъ" оказались безусловно неправильными, и однимъ изъ наиболѣе выдающихся историковъ искусства, профессоромъ І. Стржиговскимъ, горячо отстаивался взглядъ на первенствующее значеніе „Востока", т. е. азіатскихъ частей „Византіи", въ дѣлѣ созданія общевизантійской культуры. Въ настоящее время мы все болѣе и болѣе приходимъ къ тому, чтобы каждому воздать должное.

Когда мы сейчасъ говоримъ „Византія“, мы подъ этимъ словомъ понимаемъ всю совокупность народовъ, которые, начиная съ IV-го вѣка, общими усиліями создаютъ единую и, въ то же самое время, чрезвычайно разнообразную въ своихъ проявленіяхъ средневѣковую восточную христіанскую культуру. Каждый изъ этихъ народовъ участвуетъ, по мѣрѣ своихъ духовныхъ силъ, въ этой творческой работѣ, т. е. является не только получающею, но и дающею стороною, сохраняетъ свое собственное лицо и, до извѣстной степени, свою самостоятельность.

И Константинополь—Византія, и Кавказъ—Византія, и Месопотамія—Византія; но ихъ искусство вовсе не тожественно, несмотря на постоянный происходящій между ними обмѣнъ и идеями, и пріемами, и, по всему вѣроятію, даже мастерами.

Если основываться на лѣтописи, никакого вопроса о томъ, гдѣ намъ искать ту Византію, къ которой примкнула Русь въ X вѣкѣ, просто не можетъ быть: и Ольга поѣхала креститься въ Константинополь, и Олегъ и Святославъ постоянно ходили походами въ Константинополь, и самъ Владимиръ потребовалъ себѣ и вѣру, и царевну, и поповъ изъ Константинополя. Въ этомъ разсказѣ, правда, есть явная недоговоренность: и проповѣдники, и богослужебныя книги были взяты, разумѣется, не изъ Константинополя, а отъ балканскихъ славянъ, и есть историки, которые полагаютъ, что русская Церковь временъ Владимира и Ярослава, до 1037 г., до пріѣзда въ Кіевъ греческаго митрополита Θеопемпта, даже іерархически была подчинена не константинопольскому греческому патріаршему престолу, а охридскому болгарскому.

Основополагающія изслѣдованія А. А. Шахматова о Кіевской лѣтописи убѣждаютъ въ томъ, что „Несторъ“—вовсе не тотъ простецъ-монахъ, который, „не мудрствуя лукаво“, заносилъ въ „свой трудъ усердный, безымянный“ и то, что вычиталъ изъ греческихъ источниковъ, и разсказъ о томъ „чему свидѣтелемъ Господь его поставилъ“. Кіевская лѣтопись оказалась сочиненіемъ, которое не только вышло изъ-подъ пера человѣка съ весьма опредѣленными политическими воззрѣніями, человѣка партіи, но составлено тенденціозно, въ партійныхъ цѣляхъ, для того, чтобы обосновать и доказать извѣстную политическую доктрину: что Россія едина и недѣлима, что власть единодержавная въ Россіи должна принадлежать потомству Рюрика, что русская Церковь—Церковь греческая, константинопольская, что Кіевскій и всея Руси митрополитъ канонически долженъ быть подчиненъ греческому вселенскому патріарху.

Этими тенденціями автора сохранившейся редакціи начальнаго лѣтописнаго свода объясняются тѣ странные пропуски и умолчанія, которыми столь богатъ этотъ сводъ: тамъ, гдѣ факты слишкомъ рѣзко противорѣчили излюбленной теоріи редактора, онъ предпочиталъ просто промолчать; гдѣ можно, онъ приспособляетъ факты къ своей теоріи. Онъ упорно молчитъ о событіяхъ новгородской исторіи за все время съ 882 до 970 года и вспоминаетъ о Новгородѣ лишь тогда, когда на сѣверѣ происходятъ событія, такъ или иначе вяжущіяся съ кіевскими централистскими и монархическими тенденціями; онъ молчитъ о Тмутараканской Руси до того самаго момента, когда можетъ поставить Мстислава Храбраго, „брата" Ярослава Мудраго, въ тѣсную, непосредственную связь съ семейными распрями Владимировичей; о Руси сѣверо-восточной упоминается только вскользь, и ея исторія остается темною чуть ли не до временъ Юрія Долгорукаго и Андрея Боголюбскаго! Даже повѣствуя о подвигахъ кіевскихъ князей, редакторъ лѣтописнаго свода никогда не забываетъ своей цѣли: о всѣхъ военныхъ предпріятіяхъ, направленныхъ противъ Константинополя или придунайскихъ странъ, онъ разсказываетъ всевозможныя подробности, цѣликомъ приводитъ тексты договоровъ и т. д.; о предпріятіяхъ же, направленныхъ на востокъ, онъ или молчитъ вовсе, или отдѣлывается нѣсколькими словами: „Ясы побѣди и касогы, и приведе Кыеву"—кто бы въ этой короткой фразѣ угадалъ разсказъ о побѣдоносномъ дальнемъ и трудномъ походѣ на сѣверный Кавказъ?

Но есть фактъ еще болѣе поразительный. Арабскіе историки разсказываютъ о томъ, что въ 969 году. Святославъ пошелъ войною на волжскихъ болгаръ и хазаръ, ограбилъ и разорилъ всѣ ихъ страны, овладѣлъ ихъ городами отъ Итиля до Семендера. Событіе это произвело огромное впечатлѣніе на всемъ Востокѣ. Оно описывается подробно современникомъ арабомъ ибн-Хаукалемъ. Кіевскій лѣтописецъ о походѣ на болгаръ вовсе умалчиваетъ, а все прочее формулируетъ въ только-что приведенныхъ словахъ: „Ясы побѣди и касогы, и приведе Кыеву".

Все это сильно подрываетъ довѣріе къ Кіевскому своду во всѣхъ вопросахъ, связанныхъ съ „Византіей", и потому вопросъ о кіевскомъ христіанскомъ искусствѣ есть вопросъ, требующій разсмотрѣнія. Гдѣ та „Византія", откуда пришло въ Кіевъ это искусство: въ Константинополѣ ли, или на Дунаѣ, или еще гдѣ нибудь? Вѣдь нельзя же, въ самомъ дѣлѣ, не обратить вниманія на то, что сношенія Кіева съ Константинополемъ начинаются поздно, сопряжены съ великими трудностями и потому рѣдки, такъ же, какъ и сношенія съ придунайскими странами, и чѣмъ больше выдвигаетъ

именно эти сношенія сознательно на первый планъ лѣтописецъ, тѣмъ болѣе становится яснымъ, что выдвигать-то, собственно, нечего. Наоборотъ, не подлежитъ сомнѣнію, что въ IX вѣкѣ вся южная Русь—и поляне, и сѣверяне, и радимичи, и вятичи—платили дань хазарамъ; а владѣнія хазаръ были на нижней Волгѣ и на Дону, доходили и до Урала, а на югѣ до Кавказскихъ горъ, причемъ именно въ Прикавказьѣ находилась древняя ихъ столица; хазары вели обширную торговлю и съ камскою Болгаріею, и съ Русью, и съ персидско-арабскимъ югомъ, и съ среднеазіатскимъ Востокомъ. Хазары находились въ ближайшемъ сосѣдствѣ съ Тмутараканскою Русью.

VI. Тмутаракань.

Къ Тмутаракани, какъ мы сказали, лѣтописецъ не благоволитъ. Подъ 1022 годомъ онъ вдругъ совершенно неожиданно разсказываетъ о Мстиславѣ Храбромъ, „братѣ" Ярослава: „Въ си же времена Мьстиславу сущю Тьмуторокани, поиде на Касогы". Мстиславъ вступилъ въ единоборство съ Редедею, княземъ касожскимъ, побѣдилъ его, зарѣзалъ, взялъ „вьсе имѣние его и жену его и дѣти его, и дань възложи на Касогы. И пришьдъ Тьмутороканю, заложи цьркъвь святыя Богородица, и създа ю, яже стоить и до сего дьне Тьмуторокани." О касогахъ уже раньше упоминается въ лѣтописи по поводу похода Святослава; о Мстиславѣ говорится, что онъ въ 988 г. былъ посаженъ въ Тмутаракани; но гдѣ именно Тмутаракань, лѣтописецъ не объясняетъ, какъ ничего не говоритъ и о томъ, откуда взялась она, и что съ нею было раньше. А между тѣмъ, это—исторія очень занимательная.

Въ 1792 г. западнѣе станицы Таманской (близь Керченскаго пролива) былъ обнаруженъ извѣстный въ наукѣ подъ названіемъ „Тмутараканскаго камня" чрезвычайно интересный историческій памятникъ. „Тмутараканскій камень"—большая известняковая плита слишкомъ въ сажень длиною, въ аршинъ шириною и около 6 вершковъ толщиною. На продольной узкой сторонѣ плиты вырѣзана, прекрасными греческой формы русскими буквами, надпись, которая гласитъ, что въ 1068 году князь Глѣбъ мѣрялъ по льду разстояніе отъ Керчи до Тмутаракани моремъ и нашелъ, что разстояніе это равно 14000 саженямъ.

Сама по себѣ надпись—вздорная, даже загадочная по причинѣ своей вздорности: если князь Глѣбъ и сдѣлалъ то, что ему

приписывается надписью, кому и зачѣмъ понадобилось увѣковѣчивать память объ этомъ „событіи“? Самая подлинность надписи была подвергнута сомнѣнію и только теперь можетъ считаться окончательно установленною.

При всей незначительности своего прямого смысла, надпись „Тмутараканскаго камня“—очень драгоцѣнна, такъ какъ съ не допускающею разныхъ толкованій ясностью устанавливаетъ мѣстоположеніе древней Тмутаракани.

Слово Тмутаракань—не русское слово, а тюркское: Томанъ-торханъ. Разъ городъ извѣстенъ подъ этимъ тюркскимъ названіемъ уже въ древнѣйшихъ документахъ, мы имѣемъ право заключить, что первоначально онъ не былъ русскимъ, а былъ Русью завоеванъ и использованъ, какъ военный и административный центръ

Уже въ началѣ IX вѣка, судя по житіямъ святыхъ Стефана Сурожскаго и Георгія Амастридскаго, Тмутараканская Русь была сильною черноморскою державою; въ 860 г. Русь эта совершила набѣгъ на Константинополь, неудачный, правда, но нагнавшій такого страху на грековъ, что отраженіе набѣга было объяснено чудомъ. И не только пиратскими набѣгами славилась Тмутараканская Русь: она достигла сравнительно высокаго уровня культуры. Въ житіи свв. Кирилла и Меѳодія повѣствуется о томъ, что св. Кириллъ, командированный константинопольскимъ правительствомъ въ Хазарію, на пути, въ Корсунѣ, повстрѣчался съ „русиномъ“, который оказался владѣльцемъ евангелія и псалтири, писанныхъ на русскомъ языкѣ и русскими буквами. Христіанство распространилось среди Тмутараканской Руси еще во второй половинѣ IX вѣка; была у нихъ своя епископія.

Знаютъ Тмутараканскую Русь не только греки, но и арабы. По словамъ этихъ послѣднихъ, Русь дѣлала далекіе походы на Востокъ: русскія суда изъ Азовскаго моря поднимались по Дону, оттуда волокомъ перебирались на Волгу, по ней спускались въ Каспійское море и направлялись къ южнымъ его берегамъ. Такимъ образомъ, Русь хорошо знала не только Предкавказье (владѣнья ясовъ, касоговъ, хазаръ) и черноморское кавказское побережье, но и прикаспійское Закавказье. По словамъ ибн-Хордадбэ, писавшаго въ 60—70 годахъ IX вѣка, Русь привозила свои товары на верблюдахъ въ самый Багдадъ. Яркою, бурною жизнью жила удалая Тмутараканская Русь, знала всѣ чудеса Востока и Царяграда и умѣла брать у сосѣдей лучшія ихъ культурныя и матеріальныя пріобрѣтенія. Приходится горько пожалѣть о томъ, что и въ той области, гдѣ когда-то жила эта старѣйшая культурная отрасль русскаго племени, до сихъ поръ не произведены сколько-нибудь

систематическія и исчерпывающія раскопки, и мы знаемъ далеко не все, что можно было бы и слѣдовало бы знать.

Вѣдь если посмотрѣть на карту, то ясно, что Тмутаракань, по самому своему географическому положенію у устья Кубани и у выхода изъ Азовскаго моря въ Черное, т. е. въ сущности у устья Дона, является мѣстомъ, чрезвычайно удобнымъ для взиманія пошлинъ со всей вывозной и ввозной торговли Подонья, Поволжья и Прикубанья съ Византіею, и, вмѣстѣ съ тѣмь, можетъ служить великолѣпною базою для всѣхъ тѣхъ многоразличныхъ военныхъ и торговыхъ предпріятій, о которыхъ мы только-что говорили.

Но для того, чтобы дѣлать далекіе массовые походы, мало имѣть одинъ городъ—надо имѣть страну, въ которой бы жили и хозяйствовали семьи воиновъ, въ которой бы подростали новыя поколѣнія удальцовъ. Вѣдь Тмутаракань, какъ мы уже отмѣтили, не русскій городъ, а завоеванный, русскій клинъ среди враговъ: ясовъ и касоговъ на востокѣ, абхазцевъ на юго-востокѣ, грековъ на западѣ, въ Крыму. Князья сидятъ въ Тмутаракани, потому что это—необыкновенно доходное мѣсто, и потому что князья прежде всего—воины, задача которыхъ защищать страну отъ всякихъ враговъ. Но страна-то гдѣ? Карта даетъ недвусмысленный отвѣтъ: на сѣверъ и на западъ отъ Азовскаго моря, между Хазаріею и Кіевщиною, между Дономъ и Днѣпромъ, по Донцу. И можно съ увѣренностью сказать, что, если когда-нибудь будетъ хоть что-нибудь сдѣлано для систематическаго и полнаго археологическаго изслѣдованія Украины, мы изъ земли выкопаемъ матеріальные остатки древнѣйшей высокой русской культуры.

Тмутараканская Русь для Кіевской могла имѣть—и, навѣрное, имѣла—немалое значеніе, какъ проводникъ восточнаго элемента. Чтобы оцѣнить это вліяніе, достаточно прочесть разсказъ лѣтописи о томъ, какъ Мстиславъ съ хазарами и касогами пошелъ на Ярослава, какъ Ярославъ долженъ былъ бѣжать въ Новгородъ, вернулся съ варяжскимъ войскомъ, но былъ разбитъ, и какъ Мстиславъ подѣлился съ Ярославомъ: себѣ лѣвобережная Украина, Ярославу правобережная. Лѣтописецъ прямо говоритъ, что, пока былъ живъ Мстиславъ, Ярославъ не смѣлъ жить въ Кіевѣ, и что лишь послѣ смерти Мстислава Ярославъ сталъ „самовластцемъ Русской земли.“ Владѣнія Мстислава простирались отъ Днѣпра до Кавказа. И гдѣ были его симпатіи, хотя онъ и переселился лично изъ Тмутаракани на другой конецъ своихъ владѣній и княжилъ въ Черниговѣ, показываетъ приводимое лѣтописцемъ его изреченіе

послѣ кроваваго боя у Листвена: увидѣвъ „лежаща исѣчены свои Сѣверъ и Варяги Ярославлѣ“, Мстиславъ воскликнулъ: „Къто сему не радъ? се—лежить Сѣверянинъ, а се—Варягъ, а дружина своя цѣла!“ *Своею* дружиною для него было хазарско-касожкое войско!

VII. Черниговъ.

Въ стольномъ своемъ городѣ Черниговѣ заложилъ Мстиславъ Спасскій соборъ, но не успѣлъ его достроить. Когда Мстиславъ въ 1036 году умеръ, стѣны были возведены „възвыше, яко на кони стоящу досящи“. До конца постройка была доведена позднѣе. Къ сожалѣнію, съ храмомъ этимъ случилось то же, что и со всѣми русскими древними памятниками: сначала онъ всячески былъ разоряемъ и разрушаемъ, а потомъ нашелся „благочестивый и ревностный христолюбецъ“, черниговскій полковникъ В. Дунинъ-Барковскій, который „святымъ усердіемъ и ревностью“ возобновилъ храмъ, въ 1675 г. „Возобновить“ храмъ въ XVII вѣкѣ—и, къ сожалѣнію, не только въ XVII вѣкѣ!—значило: построить новую церковь, но на томъ же непремѣнно самомъ мѣстѣ, на которомъ стоялъ храмъ древній, хотя бы для этого пришлось уничтожить всѣ остатки древняго храма. Въ Спасскомъ соборѣ всѣ придѣлы и боковыя пристройки были разобраны и уничтожены, такъ что, напримѣръ, отъ южнаго продольнаго притвора остался только фундаментъ до уровня земли, а отъ сѣвернаго только кусокъ фундамента; на южномъ концѣ западнаго притвора была пристроена башня, соотвѣтствовавшая древней сѣверной. И главное, какъ всегда, все зданіе было тщательно поштукатурено и побѣлено, внутри и снаружи, такъ что вся кладка стала совершенно недоступною для изученія. Само собой разумѣется, что ни точнаго и подробнаго описанія и изслѣдованія, ни научнаго изданія Черниговскій Спасъ—одинъ изъ древнѣйшихъ сколько-нибудь сохранившихся храмовъ Россіи!—такъ до сего дня и не дождался.

Но даже того немногаго, что мы о немъ знаемъ, достаточно для нѣкоторыхъ весьма опредѣленныхъ выводовъ. Спасская церковь была трехнефною базиликою съ продольными (на сѣверной и южной сторонахъ) и поперечнымъ (на западной сторонѣ) притворами; надъ перекрестьемъ средняго корабля и трансепта, на четырехъ столбахъ, высится главный куполъ, на барабанѣ; углы, образованные концами креста, перекрыты малыми куполами. Средняя апсида далеко выдвинута на востокъ; въ восточномъ

фасадѣ апсиды не выступаютъ каждая отдѣльно законченнымъ полукругомъ, но боковыя апсиды прислонены къ главной. Наконецъ, хоры были устроены и на западной сторонѣ, и надъ боковыми нефами, для чего пришлось пролеты сѣверной и южной подкупольныхъ арокъ перегородить и поставить между подкупольными столбами по двѣ колонны, и въ нижнемъ, и въ верхнемъ ярусахъ. Еще одна маленькая техническая подробность: столбы, на которыхъ стоитъ главный куполъ, въ горизонтальномъ сѣченіи представляютъ равноконечные кресты.

Всѣ эти черты не свойственны константинопольскому зодчеству. Всѣ эти черты издревле характеризуютъ зодчество Малой Азіи и Кавказа: и базиликальный планъ, при куполѣ на перекрестьѣ главнаго нефа и трансепта, и вязь апсидъ, и перегороженныя сѣверная и южная подкупольныя арки, и крестообразное сѣченіе подкупольныхъ столбовъ Въ частности, ближайшею датированною параллелью къ Черниговскому Спасу является церковь въ Моквѣ въ Абхазіи, построенная въ 957 году. Архитектурныя формы Спасскаго собора блестяще опровергаютъ кіевскаго лѣтописца: тутъ мы не только можемъ опредѣленно указать, откуда пришло въ древнюю Россію христіанское искусство, и откуда оно навѣрное не пришло, но можемъ прослѣдить и самый путь, какимъ оно пришло, и убѣдиться, что это и есть и наиболѣе краткій, и наиболѣе естественный путь. Не изъ далекаго Константинополя выписывалъ Мстиславъ нужныхъ ему зодчихъ, а отъ своихъ непосредственныхъ кавказскихъ сосѣдей.

Но не слишкомъ ли рано заговорили мы о черниговскомъ Спасѣ? Вѣдь не при Мстиславѣ, а при Владимирѣ Кіевъ принялъ православіе; не въ Черниговѣ, а въ Кіевѣ были построены первые каменные храмы. Если Сѣверская земля, подъ управленіемъ тмутараканскаго Мстислава, примкнула къ кавказско-малоазійской „Византіи“, это не доказываетъ, что Кіевъ, управляемый Владимиромъ, не могъ примкнуть къ Константинополю.

Мы сочли нужнымъ, нарушивъ хронологическій порядокъ, заговорить прежде всего о черниговскомъ Спасѣ потому, что, если бы его не было, и если бы мы забыли о Тмутаракани, о ея болѣе древнемъ, чѣмъ кіевское, христіанствѣ, о ея военныхъ и торговыхъ постоянныхъ сношеніяхъ съ Кавказомъ и съ Малою Азіей, то кіевскіе памятники для насъ остались бы необъяснимою загадкою. Это показать нетрудно.

VIII. Древнѣйшіе храмы Кіева.

Лѣтописецъ разсказываетъ, что, крестившись въ Корсунѣ, Владиміръ „поимъ цѣсарицю и Анастаса и попы Корсуньскыя съ мощьми святаго Климента и Фива, ученика его, и поима съсуды цьркъвьныя и иконы на благословение себѣ“. Въ лѣто 6499 Владиміръ въ Кіевѣ „помысли съзьдати цьркъвь святыя Богородица; и посълавъ, приведе мастеры отъ Грькъ. И начьнъшю же зьдати, и яко съконьча зижа, украси ю иконами, и поручи ю Анастасу Кърсунянину, и попы кърсуньскыя пристави служити въ ней; и вьда ту вьсе, еже бѣ възялъ въ Кърсуни: иконы и съсуды и крьсты“. Когда въ 6504 году церковь была совершенно закончена постройкою, Владиміръ богато одарилъ ее, пожертвовавъ ей десятую часть своего имѣнія; церковь такъ и осталась извѣстною подъ названіемъ Десятинной до сего дня.

И Десятинная церковь претерпѣла все то, что русскимъ храмамъ полагается: она разрушалась, возобновлялась, вновь разрушалась, вновь возобновлялась и, наконецъ, въ двадцатыхъ годахъ уже XIX вѣка, по случаю своеобразнаго благочестія нѣкоего „великодушнаго чтителя священной древности“, отставного гвардіи поручика А. С. Анненкова, была окончательно разрушена и, какъ историческое свидѣтельство, загублена тѣмъ, что именно на ея мѣстѣ была воздвигнута новая церковь. По счастью, прежде чѣмъ Анненковъ добился разрѣшенія на постройку, просвѣщенный кіевскій митрополитъ Евгеній въ 1824 г. успѣлъ, какъ умѣлъ, раскопать и изслѣдовать развалины древняго храма; по счастью, далѣе, Анненковская церковь значительно меньше древней, и вся алтарная часть первоначальнаго зданія могла быть теперь вновь изслѣдована Д. В. Милѣевымъ. Эти послѣднія раскопки дали весьма любопытные результаты.

Строители для закладки полукруглыхъ фундаментовъ трехъ алтарныхъ апсидъ не ограничились рытьемъ рвовъ, въ которые обычно забучиваютъ фундаменты, а сдѣлали сплошную выемку земли котлованомъ на всемъ пространствѣ трехъ апсидъ; на днѣ котлована была уложена сложная подготовка изъ двухъ рядовъ деревянныхъ балокъ, положенныхъ накрестъ, защебененныхъ желтымъ песчаникомъ и залитыхъ известковымъ растворомъ. На устроенной такимъ образомъ ровной площадкѣ производилась кладка фундаментовъ трехъ полукружій алтаря, а образовавшееся въ котлованѣ свободное пространство, внутри и внѣ апсидальныхъ полукружій, было засыпано землею до общаго уровня почвы. Подобное же

устройство было обнаружено и подъ прочими стѣнами. Для прокладки фундаментовъ были вырыты рвы. На подошвахъ всѣхъ рвовъ найдены остатки деревянныхъ брусьевъ-лежней, положенныхъ продольно въ направленіи рва по четыре въ рядъ, причемъ удалось выяснить, что на перекрестьяхъ рвовъ бревна были сбиты большими гвоздями, которые нашлись на мѣстахъ. Между бревнами были обнаружены вдавленные въ материкъ остатки известковой заливки вмѣстѣ съ кусками желтаго песчаника, а также ряды правильно расположенныхъ кольевъ, вбитыхъ въ материковую глину. Хотя дерево кольевъ, разумѣется, совсѣмъ истлѣло, материковая глина хорошо сохранила точную форму кольевъ, а также ихъ величину и расположеніе.

Что это за странные пріемы? Откуда они? Они и въ голову не приходили ни корсунскимъ, ни константинопольскимъ зодчимъ. А въ Кіевѣ они именно въ древнѣйшихъ каменныхъ постройкахъ обычны: такъ же были устроены фундаменты и въ томъ дворцовомъ, повидимому, комплексѣ зданій, который примыкалъ къ Десятинной церкви, и въ церкви Спаса на Берестовѣ, и, вѣроятно, въ Бѣлгородкѣ. Конечно, такъ строились только древнѣйшія зданія, ибо очень скоро практика показала, что такъ закладывать фундаменты нельзя: залитыя цементомъ бревна прѣли, превращались въ труху и образовывали въ толщѣ площадки, на которой стояли фундаменты, трубчатыя пустоты, не выдерживавшія огромной тяжести постройки,—зданія заваливались. Въ Бѣлгородкѣ при раскопкахъ В. В. Хвойки очень отчетливо обнаружилось, что церковь завалилась въ одну сторону: обломки купола лежатъ не въ серединѣ зданія, а въ сѣверо-восточной его сторонѣ, и это обстоятельство можетъ, конечно, быть объяснено только неравномѣрнымъ осѣданіемъ вслѣдствіе болѣе ранняго истлѣнія заложенныхъ въ фундаментъ бревенъ съ одной (болѣе сырой?) стороны. И Десятинная церковь очень рано рухнула, такъ что уже Ярославу пришлось ее перестраивать и вновь святить.

Выяснившееся при раскопкахъ Д. В. Милѣева устройство фундаментовъ могло быть дѣломъ людей совершенно неопытныхъ въ каменномъ строительствѣ вообще—русскихъ плотниковъ, напримѣръ, которые въ первый разъ взялись строить каменную церковь. Такое предположеніе не выдерживаетъ, однако, критики: столь неопытные люди не сумѣли бы, конечно, построить большого зданія, да еще сводчатаго. Русскимъ же плотникамъ не пришло бы въ голову столь широко использовать цементъ. Неопытность проявилась только въ кладкѣ фундамента — значитъ, строители именно тутъ и только тутъ встрѣтились съ какими-то непривычными для нихъ

техническими условіями. Строителямъ, явно, требовалась массивная твердая площадка, и они не представляли себѣ, что можно стѣну ставить на глинѣ,—вотъ они и рѣшили площадку создать искусственно, искусственно создать скалу, какъ основу для зданія. Константинопольскіе зодчіе къ скалѣ вовсе не такъ привыкли, чтобы не сумѣть обойтись безъ нея; корсунскіе зодчіе никогда не требовали монолитныхъ площадокъ для своихъ построекъ. Но кавказцы могли изобрѣсти тотъ способъ закладки фундаментовъ, который мы видимъ въ постройкахъ Владимира Святого. Мой другъ Д. П. Гордѣевъ, спеціально изучающій памятники Кавказа, обращаетъ кстати мое вниманіе на то, что заливка бревенъ цементомъ (правда: не въ фундаментахъ)—нѣчто весьма обычное именно въ памятникахъ грузинскаго зодчества.

Да проститъ мнѣ читатель всѣ эти разсужденія о цементѣ, о бревнахъ, о фундаментахъ: безъ нихъ мнѣ никакъ не удалось бы установить доминирующаго именно кавказскаго художественнаго воздѣйствія на Кіевъ уже во времена Владимира. Между тѣмъ, установленіе этого факта и само по себѣ, въ интересахъ исторической правдивости, достаточно существенно, и не лишено значенія для дальнѣйшаго: у непосредственныхъ преемниковъ Кіевскихъ князей, у князей Владимирско-суздальскихъ, были такія же строительныя потребности и устремленія, и тамъ, въ Залѣсской Руси, появляются опять храмы, каменные, покрытые рельефною рѣзьбою, храмы близко напоминающіе храмы Закавказья. Если Кіевъ считать дѣтищемъ Константинополя, то остается необъяснимымъ, какъ и почему Залѣсская Русь такъ широко открыла двери передъ кавказскими мастерами. Другое дѣло, если связи съ Кавказомъ были завязаны еще тогда, когда тмутараканская вольница гуляла и по Черному, и по Каспійскому морямъ...

Планъ Десятинной церкви не вполнѣ выясненъ. Во всякомъ случаѣ, никакихъ слѣдовъ подкупольныхъ столбовъ или ихъ фундаментовъ раскопками обнаружено не было. На планѣ митрополита Евгенія показаны фундаменты внутреннихъ продольныхъ стѣнокъ, дѣлившихъ все зданіе на нефы и служившихъ нѣкогда основаніями столбовъ или колоннъ, на которыхъ покоилось перекрытіе. Слѣдовательно, Десятинная церковь была базиликою о трехъ корабляхъ, съ тремя полукруглыми апсидами, изъ которыхъ средняя значительно выдвинута на востокъ. Съ юга и сѣвера къ церкви примыкали продольные притворы галлереи, съ запада поперечный нартексъ. Вся западная часть базилики, на планѣ митрополита Евгенія, представляетъ весьма хаотическій видъ: она перегорожена поперечными фундаментами. Здѣсь были найдены обломки

и толстыхъ мраморныхъ колоннъ, и базъ и капителей, и карнизовъ. Эти находки наводятъ на мысль, что западная часть храма была двухъярусная, съ очень обширными „полатями“...кстати, о „полатяхъ“ Десятинной церкви упоминаетъ и лѣтописецъ, разсказывая о Батыевомъ погромѣ Кіева. Ширина боковыхъ нефовъ не на много меньше ширины средняго; длина ихъ, внутри, отъ круглой стѣны апсидъ до стѣны западнаго притвора, относится къ ширинѣ церкви какъ 5 къ 3.

Мы уже упоминали о томъ, что Ярославу пришлось возобновлять Десятинную церковь, а потому внутреннее ея убранство, вѣроятно, правильнѣе будетъ отнести именно къ началу XI вѣка. Но планъ храма и его типъ принадлежатъ временамъ Владимира. Откуда они? Въ Корсунѣ было много базиликъ, но только корсунскія базилики не имѣютъ ничего общаго съ Десятинною церковью: тамъ апсиды не связаны, ширина средняго нефа значительно превышаетъ ширину боковыхъ, центры полукружій всѣхъ апсидъ лежатъ всѣ на одной прямой; боковыхъ галлерей вовсе нѣтъ. И опять мы должны искать на Кавказѣ и въ Малой Азіи, а не въ Константинополѣ и въ отъ него культурно зависѣвшихъ областяхъ тѣ образцы, которыми руководствовались строители Десятинной церкви.

Не такъ давно подъ Кіевомъ открыты были фундаменты еще и другой церкви, построенной Владимиромъ Святымъ, церкви Спаса на Берестовѣ. То была, повидимому, купольная церковь... Но стоитъ ли намъ такъ долго плакать надъ развалинами погибшихъ храмовъ, когда до сихъ поръ стоитъ роскошный памятникъ эпохи, не на много болѣе поздней,—начала XI вѣка, временъ великолѣпнаго Ярослава: св. Софія!

IX. Кіевская св. Софія: Архитектурныя формы.

Послѣ смерти Мстислава Ярославъ „прея власть его всю и бысть самовластьць Русьстѣи земли“. Вскорѣ Ярослава вызвали изъ Новгорода, гдѣ онъ пребывалъ: печенѣги напали на Кіевъ. Съ русскимъ и наемнымъ варяжскимъ войскомъ Ярославъ поспѣшилъ на выручку. На томъ самомъ мѣстѣ, „идеже стоить нынѣ святая София, митрополия Русьская“, и гдѣ тогда было „поле вънѣ града“, произошло сраженіе, и печенѣги побѣжали. Подъ слѣдующимъ 6545 (1037) годомъ мы въ лѣтописи читаемъ: „Заложи

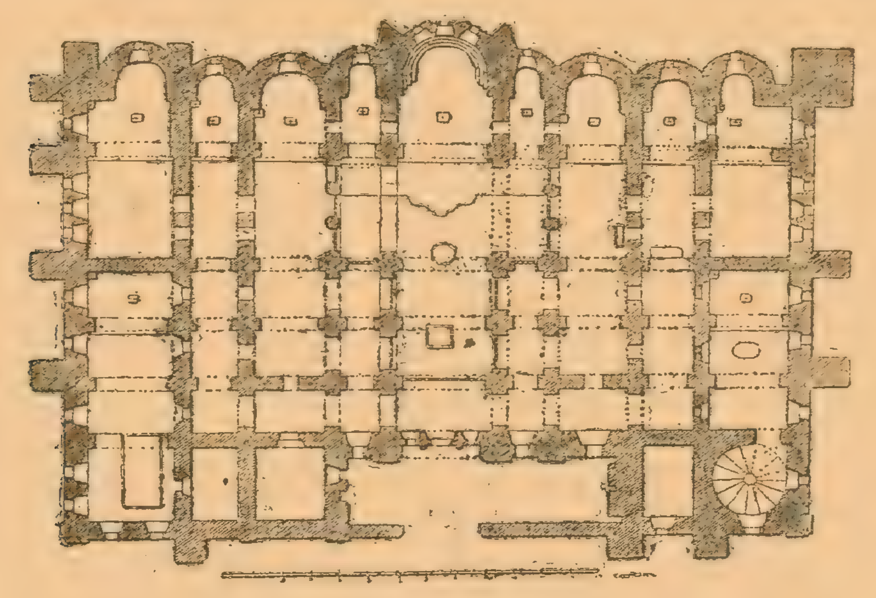
Ярославъ градъ великый, у него же града суть Златая врата; заложи же и църкъвь святыя София, митрополию; и по семь църкъвь на Златыхъ вратѣхъ, святыя Богородица Благовѣщеніе, по семь святаго Георгія манастырь и святыя Ирины". Тутъ каждое названіе напоминаетъ опредѣленно Константинополь, и самый замыселъ создать кіевскій Акрополь, „градъ великыи", свидѣтельствуетъ, какъ будто, о томъ, что на Кіевъ нашла волна пламеннаго увлеченія Царьградомъ. Отъ Златыхъ вратъ Ярослава сейчасъ имѣются лишь безформенныя (да еще нарочито обезображенныя ради „сохранности") развалины; отъ церкви св. Ирины, посреди Большой Владимирской улицы, недалеко отъ церкви св. Софіи, остался одинъ кирпичный столпъ; сохранилось ли что-нибудь отъ церкви св. Георгія, мы, пока не произведены раскопки, не знаемъ. Цѣла—правда, мы уже выше жаловались, въ какомъ видѣ,—св. Софія. И о ней мы знаемъ гораздо меньше, чѣмъ можно было бы узнать при надлежащемъ изслѣдованіи; но даже въ нынѣшнемъ своемъ видѣ и при нынѣшнемъ уровнѣ нашихъ знаній, св. Софія—драгоцѣннѣйшій историческій документъ.

По какому образцу она построена? Была высказана чрезвычайно заманчивая догадка о томъ, что св. Софію строили по образцу знаменитѣйшаго (послѣ Великой св. Софіи, разумѣется) изъ храмовъ Царяграда—„Новой" церкви царя Василія I. „Новая" церковь больше не существуетъ, точнаго сравненія кіевской св. Софіи съ предполагаемымъ образцомъ произвести было невозможно, но все то, что о „Новой" можно было узнать отъ византійскихъ писателей, не противорѣчило высказанной догадкѣ; а въ ея пользу можно было привести нѣкоторыя соображенія, какъ будто довольно вѣскія.

Но, увы! гордая надежда на то, что изслѣдованіе св. Софіи намъ подаритъ не только храмъ Ярослава, но и храмъ Василія I, должна быть оставлена. Царьградъ и для Ярослава остался прекрасною, но далекою мечтою, заманчивымъ словомъ, но не конкретнымъ образцомъ; и какъ весь кіевскій Акрополь съ Константинополемъ не имѣлъ ничего общаго, кромѣ названій Золотыхъ воротъ, св. Софіи, св. Ирины, св. Георгія, такъ и всѣ эти зданія каждое въ отдѣльности вовсе не были похожи на подлинныя константинопольскія церкви, ни на тѣ, которыя носили эти названія, ни на какія либо-иныя.

Прежде всего нужно отказаться отъ того, чтобы созданіе кіевскаго „Великаго града" хронологически ставить въ связь съ пріѣздомъ греческаго митрополита Ѳеопемпта. Просто потому, что св. Софія построена не въ 1037 году, какъ, повидимому, вы-

ходитъ по Кіевской лѣтописи, а заложена лѣтъ на двадцать раньше, приблизительно въ 1017 году. Что кіевская лѣтописная замѣтка неточна и неполна, показываетъ то соображеніе, что, конечно, въ одинъ годъ всѣ перечисленныя въ ней зданія никоимъ образомъ не могли быть закончены, а между тѣмъ въ дальнѣйшемъ повѣствованіи лѣтописца св. Софія представляется уже завершенной и одаренной всякими сокровищами, и нигдѣ не говорится о ея освященіи; значитъ, запись 1037 года должна относиться именно къ окончанію постройки. Но какъ же быть съ разсказомъ о томъ, что Ярославъ побѣдилъ печенѣговъ именно на томъ мѣстѣ, гдѣ



3. Приблизительный планъ кіевской св. Софіи.

потомъ была построена св. Софія? Это извѣстіе попало не на свое мѣсто: еще до появленія Мстислава Тмутараканскаго, когда Ярославъ въ первый разъ утвердился на кіевскомъ престолѣ „отьни и дѣдьни", пришелъ на Кіевъ въ 6525 (1017) году съ печенѣгами Святополкъ Окаянный. Ярославъ ихъ побѣдилъ, но съ превеликимъ трудомъ—„бысть сѣча зъла, акаже не была въ Руси", и только теперь „утьръ пота съ дружиною своею, показавъ побѣду и трудъ великъ". Вотъ въ это время въ память одержанныхъ побѣдъ должны были быть заложены кіевскіе храмы. И дѣйствительно, въ трехъ позднѣйшихъ лѣтописныхъ сводахъ основаніе св. Софіи опредѣленно относится къ 1017 году.

Теперь объ архитектурныхъ формахъ, насколько о нихъ можно говорить. О планѣ слѣдуетъ сказать, что онъ соотвѣт-

ствуетъ всему тому, что мы уже наблюли въ черниговскомъ Спасѣ: базиликальный планъ (только: кіевская базилика—пятинефная), вязь апсидъ, далеко выдвинутая на востокъ средняя апсида, южная и сѣверная продольныя боковыя галлереи-притворы, крестообразное горизонтальное сѣченіе столбовъ и многое-многое другое, что съ константинопольскою гипотезою не вяжется. Въ вертикальномъ разрѣзѣ храма самою характерною особенностью является слишкомъ низкій карнизъ, расположенный не у начала кривыхъ сводовъ, а гораздо ниже, такъ что арки и своды св. Софіи кѣмъ-то даже были названы „подковообразными": на самомъ дѣлѣ, они приблизительно полуциркульны, но непосредственно примыкаютъ къ прямымъ вертикалямъ стѣнъ и столбовъ, такъ что производятъ впечатлѣніе „повышенныхъ". „Повышенные"—только далеко не столь сильно, какъ въ св. Софіи,—своды и арки встрѣчаются и въ позднихъ константинопольскихъ памятникахъ, и вездѣ на Востокѣ. О другихъ чисто-конструктивныхъ особенностяхъ зданія, въ томъ числѣ объ удивительной формѣ полукупола главной апсиды, пока говорить нельзя, такъ какъ мы не имѣемъ никакихъ точныхъ чертежей и промѣровъ, а „на глазокъ" о такихъ вещахъ говорить не годится.

Характерна для плана св. Софіи непомѣрная ширина зданія съ сѣвера на югъ, превышающая его длину съ запада на востокъ: первоначальная пятинефная базилика съ двумя продольными галлереями показалась недостаточною, и очень скоро—повидимому, еще въ XI вѣкѣ—были добавлены сѣверная и южная открытыя галлереи. Такую же непомѣрную ширину плана мы видимъ и въ, Михайловскомъ соборѣ въ Кіевѣ, и въ Новгородской св. Софіи, такъ что ее мы, кажется, имѣемъ право признать русскою особенностью. Надо замѣтить, что въ Константинополѣ и его культурной области мы знаемъ рядъ случаевъ чрезмѣрнаго развитія храмовыхъ комплексовъ вширь, но тамъ оно обусловлено (напримѣръ, въ константинопольской Зейрек-джами или въ фокидскомъ соборѣ монастыря преп. Луки въ Стиридѣ) тѣмъ, что двѣ цѣльныхъ самостоятельныхъ церкви поставлены рядомъ и или объединены общимъ фасадомъ, или даже вовсе ничѣмъ не объединены, а только прислонены одна къ другой; въ Кіевѣ же расширеніе происходитъ, какъ и на Кавказѣ, посредствомъ симметричнаго прибавленія второстепенныхъ частей. Въ Константинополѣ мы—только не въ XI еще вѣкѣ, а позднѣе,—видимъ опредѣленное стремленіе не расширять зданіе, а удлинять его, пристраивая съ западной стороны вторые и третьи, иногда очень обширные, притворы. Въ кіевской же св. Софіи, если вѣрить нынѣшнему виду памятника, даже и одного западнаго притвора, собственно говоря, нѣтъ, ибо тотъ

узкій „западный поперечный корабль", который принято признавать нарѳикомъ, нѣкогда, какъ показываютъ старые рисунки, открывался на западъ аркадами; нынѣшняя наружная паперть построена въ 1882 году, и только тщательныя раскопки на ея мѣстѣ могутъ показать, какъ въ дѣйствительности былъ устроенъ западный фасадъ древней св. Софіи.

Вопросъ о западномъ фасадѣ св. Софіи—вовсе не праздный вопросъ, невѣдомо почему и зачѣмъ интересующій спеціалистовъ, а имѣетъ существенное значеніе. Мы уже видѣли, что какъ-разъ въ области наружной отдѣлки фасадовъ Русь (и Кіевская, и, позднѣе, Владимирско-суздальская, и, наконецъ, Московская и Петербургская) имѣла очень опредѣленные вкусы, т. е. любила особые—свои—ритмы въ линіяхъ и формахъ. Ни константинопольскіе, ни даже кавказскіе фасады въ цѣломъ, просто въ силу своей нѣкоторой композиціонной суховатой логичности и продуманности, не должны были нравиться кіевлянамъ XI вѣка. И было бы очень важно установить, просто ли кіевляне копировали свои заморскіе образцы, или самостоятельно ихъ приноровляли къ своимъ понятіямъ о красотѣ и къ своимъ ритмамъ.

То, что мы—правда: не навѣрное!—знаемъ сейчасъ, позволяетъ думать, что имѣло мѣсто именно второе, т. е. что кіевскіе зодчіе, взявъ изъ Византіи планъ зданія (обусловленный богослужебными потребностями) и конструкцію (обусловленную избраннымъ ради долговѣчности матеріаломъ—кирпичемъ), считали себя совершенно свободными въ области фасада и, разъ, по причинѣ естественныхъ свойствъ матеріала, нельзя дробить зданіе по вертикали горизонтальными поясами крышъ, дробили его по горизонтали, облѣпляя зданіе выступающими за линію фасада пристройками. Къ западному концу крайняго сѣвернаго нефа съ самаго начала была пристроена особая круглая башня, заключавшая въ себѣ лѣстницу для подъема на хоры, которые высятся надъ крайними нефами и надъ западнымъ притворомъ. Позднѣе, когда были возведены сѣверная и южная галлереи, къ концу самой южной галлереи—т. е. несимметрично съ первою—была приставлена вторая башня. Рядомъ съ нею была пристроена къ храму четыреугольная въ планѣ крещальня. Главный фасадъ храма получился замѣчательно (съ нашей точки зрѣнія, во всякомъ случаѣ) безпорядочный, растрепанный какой-то.

Но обратимся къ зданію, какъ произведенію зодчества: фасадомъ вѣдь не только не исчерпывается архитектурная характеристика зданія, но фасадъ, по совѣсти говоря,—довольно второстепенная часть зданія, какъ цѣлаго, и относится къ области скорѣе

живописи и ваянія, чѣмъ къ области зодчества... Я долженъ заранѣе извиниться за два-три нѣсколько-отвлеченныхъ опредѣленія: мы всѣ вообще такъ мало обыкновенно задумываемся надъ вопросами теоріи искусства, что не всегда умѣемъ провести точную границу между живописью, ваяніемъ и зодчествомъ, а отсюда у насъ получается неясность и неопредѣленность въ разсужденіяхъ по поводу памятниковъ.

На вопросъ о томъ, что такое живопись, большинство неспеціалистовъ отвѣтитъ, что живопись есть искусство, изображающее внѣшній міръ при помощи кисти и красокъ или, въ крайнемъ случаѣ, при помощи карандашей. Но вѣдь наряду съ изобразительною живописью существуетъ еще и живопись неизобразительная, создающая узоры, и этотъ послѣдній видъ живописи нисколько не менѣе—а на Украинѣ, несомнѣнно, болѣе—распространенъ, чѣмъ первый. Что же касается кисти и карандаша, то это признакъ, во первыхъ, несущественный—техническій, а не художественный, стилистическій; а второе и главное, признакъ неправиленъ, ибо живописныя произведенія могутъ быть исполнены какою угодно техникою и въ какомъ угодно матеріалѣ: вышиты нитками, выложены мозаикою, сдѣланы перегородчатою эмалью и многими иными способами. По-настоящему слѣдуетъ живопись опредѣлять такъ: живопись есть искусство, сочетающее въ плоскости линіи и краски, или только линіи, или только краски такъ, чтобы получилось или болѣе или менѣе близкое изображеніе чего-либо существующаго во внѣшнемъ мірѣ, или ритмически-выразительныя комбинаціи (узоры).

Ваяніе создаетъ трехмѣрные предметы, не ограничивается, слѣдовательно, плоскостью, какъ живопись; въ этомъ сходство ваянія съ зодчествомъ. И ваяніе бываетъ изобразительное и неизобразительное—мы этого послѣдняго обыкновенно вовсе не замѣчаемъ, хотя постоянно окружены произведеніями именно его: вся наша мебель, вся наша посуда, вся отдѣлка нашихъ жилищъ относится къ области неизобразительнаго, узорнаго ваянія, и до сихъ поръ въ Россіи изобразительная скульптура есть привозная роскошь, безъ которой мы очень легко можемъ обойтись, а неизобразительная намъ необходима, и безъ нея мы просто не сумѣли бы жить.

Ваяніе создаетъ трехмѣрныя формы—какъ и зодчество; отличіе ваянія отъ зодчества заключается въ томъ, что ваятель остается и сознаетъ себя внѣ создаваемой формы, а зодчій, напротивъ, мыслитъ форму изнутри и сознаетъ себя частицею оформливаемаго трехмѣрнаго пространства.

Иногда надъ зданіемъ работаютъ и живописецъ, и ваятель, и зодчій, всѣ вмѣстѣ и на равныхъ правахъ; иногда живописецъ или ваятель или зодчій беретъ перевѣсъ надъ своими сотрудниками: древняя египетская пирамида—произведеніе ваянія и живописи (нѣкогда пирамиды были облицованы разноцвѣтными матеріалами), древній эллинскій храмъ задуманъ почти чисто живописно (ваятель только помогаетъ живописцу, рѣзцомъ исполняя ритмическій линейный замыселъ), константинопольская Великая св. Софія —чисто зодческое произведеніе, въ которомъ живописецъ и ваятель отвѣтственны только за детали внутренней отдѣлки, фасадъ существеннаго значенія не имѣетъ и самостоятельной художественной цѣнности не представляетъ.

Когда мы выше говорили о карпатскихъ деревянныхъ церквахъ, мы обратили вниманіе только на одинъ наружный ихъ видъ, т. е. говорили, въ сущности, только о живописной сторонѣ дѣла, а не объ архитектурной. Но войдемъ внутрь такой церкви. Тогда мы увидимъ, что зодчій весьма замысловато и сложно оформилъ внутреннее пространство, которое долженъ былъ перекрыть: онъ его въ планѣ разбилъ на три или пять составныхъ частей и каждой или нѣкоторымъ изъ нихъ придалъ форму насаженныхъ одна на другую четырехгранныхъ или восьмигранныхъ призмъ, постепенно уменьшающихся кверху и соединенныхъ сложнаго вида усѣченными пирамидами (рис. 2). При такомъ построеніи зданіе, естественно, кажется зрителю снизу гораздо болѣе высокимъ, чѣмъ оно есть на самомъ дѣлѣ. У зрителя получается, когда онъ находится въ такомъ зданіи, особое ритмическое впечатлѣніе отъ этой борьбы между несущею призмою и несомою давящею пирамидою, борьбы, въ которой побѣда, какъ будто, остается за призмою.

И пространственные, трехмѣрные ритмы украинскаго зодчества характеризуются, такимъ образомъ, тѣмъ же отсутствіемъ единства и большихъ цѣльныхъ формъ, какъ и ритмы фасадовъ. Съ ранневизантійскимъ зодчествомъ, идеалы котораго проявлены столь ярко въ константинопольской св. Софіи, тутъ нѣтъ ничего общаго: Великая св. Софія для Кіевской Руси непріемлема, и совершенно правильно сдѣлали зодчіе Ярослава, что, хотя возводимый храмъ и долженъ былъ получить имя св. Софіи, за образецъ они приняли, тѣмъ не менѣе, средневизантійскія архитектурныя формы.

Исторія византійскаго зодчества очень проста: отъ колоссальнаго единства св. Софіи къ мелкой дробности, отъ строгой и до конца послѣдовательной логичности къ причудливости и къ игривости, отъ всеобщности къ интимности. Географически говоря: отъ міровой столицы Царяграда къ Мистрѣ, орлиному гнѣзду

въ самомъ центрѣ Пелопонниса,—имена этихъ двухъ городовъ великолѣпно символизуютъ путь, пройденный и византійскою государственностью, и византійскимъ искусствомъ.

Когда Украина, въ X и XI вѣкахъ, примыкаетъ къ „Византіи", это развитіе архитектурныхъ формъ еще далеко не было закончено. Во всѣхъ частяхъ византійскаго культурнаго міра—одинаково: въ Константинополѣ, на Кавказѣ, въ Греціи, въ Сичиліи, въ сѣверной Италіи и т. д.—желаютъ еще строить большія и великолѣпныя церкви, мѣстами даже пытаются строить церкви, большія не по размѣрамъ только, но и по формамъ и линіямъ, приближающіяся ритмически къ Великой св. Софіи. Но это—исключенія. А обычнымъ становится тотъ типъ церковныхъ построекъ, который былъ узаконенъ, повидимому, уже упоминавшеюся выше „Новою церковью" царя Василія I въ Константинополѣ, возникъ же, по всему вѣроятію, въ азіатской части Византіи.

Для этого типа характерно, что куполъ, возвышающійся на барабанѣ, перекрываетъ лишь сравнительно небольшую часть храма—только предалтарное пространство. Ритмически это значитъ, что равновѣсіе между шириною и вышиною нарушается въ пользу вышины, т. е. появляется устремленіе въ высь. Это устремленіе сказывается, между прочимъ, въ томъ повышеніи сводовъ, которое мы отмѣтили и въ кіевской св. Софіи. Какъ только куполъ уменьшается въ поперечникѣ и возвышается на барабанѣ, въ зданіи появляется уступчатость снизу вверхъ. Конечно, въ византійскихъ зданіяхъ уступчатость эта несравненно менѣе дробна, чѣмъ въ украинскихъ деревянныхъ „верхахъ", но ритмическая однородность средневизантійскаго и украинскаго зодчества должна быть отмѣчена, ибо ею объясняется, почему чужія формы могли такъ глубоко внѣдриться въ русскомъ искусствѣ.

Средневизантійское зодчество, со своею системою арокъ и сводовъ и полукуполовъ и куполовъ, системою, допускающею самыя разнообразныя комбинаціи, было гораздо богаче линейно, гораздо причудливѣе и разнообразнѣе украинскаго, связаннаго прямолинейностью своего матеріала—дерева. Судя по древнерусскому узору, судя также по позднѣйшимъ сѣверно-русскимъ зодческимъ формамъ, прямолинейность русскаго зодчества—чисто вынужденная, не искренняя; и можно сказать навѣрное, что, если бы древнерусскіе зодчіе не имѣли передъ глазами готовыхъ византійскихъ образцовъ, а должны были бы сами своими силами осуществить переходъ отъ дерева къ кирпичу, они бы создали нѣчто ритмически схожее съ средневизантійскими формами.

X. Внутренняя отдѣлка кіевской св. Софіи.

Константинопольское зодчество, въ противоположность, напримѣръ, кавказскому, всегда мало или сравнительно мало вниманія удѣляло наружному украшенію зданій, но зато къ внутренней отдѣлкѣ привлекало и живопись, и ваяніе. Всѣ три искусства совмѣстно должны были дѣйствовать на зрителя согласнымъ хоромъ, для того чтобы онъ, по прекрасному выраженію пословъ Владимира Святого, не зналъ, гдѣ находится: на небѣ или на землѣ.

Особенное значеніе имѣла, по византійскимъ представленіямъ, краска. Я намѣренно говорю не „живопись", а „краска", ибо живописью трудно назвать, напримѣръ, облицовку стѣнъ плитами разноцвѣтныхъ сортовъ камня. Правда, плиты эти прикрѣплялись къ стѣнамъ такъ, чтобы ихъ обрамленія образовывали нѣкоторый простѣйшій узоръ, но дѣло не въ этомъ узорѣ, а именно въ цвѣтовыхъ пятнахъ. Насколько эти пятна нравились и казались нужными глазу, показываетъ то обстоятельство, что въ послѣднія времена Константинополя, когда мраморныя облицовки были уже не по средствамъ создателямъ храмовъ, да и раньше—въ захолустныхъ бѣдныхъ церквахъ, облицовки замѣнялись росписью „подъ мраморъ" водяными красками.

Разноцвѣтными мраморами, иногда образующими весьма сложные узоры, украшались и полы храмовъ. Въ доиконоборческое время мраморные полы въ рисункѣ иногда бывали согласованы съ богослужебнымъ церемоніаломъ: священнослужители находили въ самомъ расположеніи плитъ пола указанія, гдѣ имъ надо было становиться въ разные моменты службы; особенно тонко разработанъ въ этомъ отношеніи полъ никейскаго храма Успенія Богородицы. Позднѣе полы становятся проще, и узоръ ихъ можетъ быть уподобленъ узорамъ выдержанныхъ въ большихъ линіяхъ и пятнахъ ковровъ.

Изобразительная живопись въ византійскихъ храмахъ могла быть двоякая: мозаичная и фресковая. Сущность мозаики заключается въ томъ, что разноцвѣтное вещество—кубики камня или стекла—не размельчается, а вдавливается въ свѣжій, еще вязкій слой гипса, которымъ покрыта расписываемая поверхность. Набирать кубики приходится очень быстро, особенно, если требуется покрыть ими большую поверхность (напримѣръ, цѣлый сводъ алтаря или алтарный полукуполъ), такъ какъ гипсъ скоро теряетъ свою вязкость; а производить работу по кускамъ нельзя, ибо

при перерывѣ работы получаются „швы“ — кубики нельзя пригнать вплотную одинъ къ другому. При напряженно быстрой работѣ, однако, приходится отказаться и отъ единоличности исполненія, и отъ тонкости отдѣлки: надъ одною и тою же фигурою одновременно должны работать разные мастера, причемъ, конечно, настоящій художникъ-мастеръ беретъ на себя только наиболѣе отвѣтственныя части, напримѣръ—лики, а менѣе отвѣтственныя части предоставляетъ ученикамъ. Почти во всѣхъ мозаикахъ мы, дѣйствительно, при внимательномъ изученіи можемъ замѣтить слѣды неровности въ исполненіи.

Публика этой неровности не видитъ, и византійскіе художники принимали всѣ мѣры къ тому, чтобы публика и не могла ее замѣтить: мозаикѣ въ константинопольскихъ храмахъ отведено мѣсто исключительно въ сводахъ и на стѣнахъ выше карниза, обходящаго церковь на высотѣ пятъ сводовъ, а сами стѣны облицованы мраморами, какъ мы только-что сказали. Близко византійскія мозаики со всѣми изъянами видитъ только мастеръ, который ихъ дѣлаетъ, да историкъ, который ихъ изучаетъ; а публика издали любуется сверкающими красками фигуръ и золотымъ пожаромъ фоновъ.

Фресковая роспись можетъ спускаться и ниже карниза. Она исполняется водяными красками по сырой еще штукатуркѣ и тоже дѣлается быстро во избѣжаніе „швовъ“; но такъ какъ эта работа неизмѣримо легче работы мозаичиста и менѣе кропотлива, то ее можно закончить болѣе тщательно, не затягивая работы. Фреска менѣе долговѣчна, чѣмъ мозаика, но зато и несравненно дешевле ея. Въ богатыхъ столичныхъ и въ провинціальныхъ царскихъ храмахъ мы повсюду находимъ мозаичныя росписи; въ захолустьяхъ же господствуетъ исключительно фреска.

Мастерà константинопольскаго культурнаго круга никогда не дѣлали только одного: никогда они не сопоставляли рядомъ въ одномъ и томъ же зданіи фрески и мозаики. По очень понятной причинѣ: рядомъ съ роскошною, искрящеюся всѣми отливами драгоцѣнныхъ самоцвѣтныхъ камней мозаикою—всякая фреска покажется совершенно безцвѣтною и мертвою.

Еще нѣсколько словъ о подборѣ сюжетовъ въ константинопольскихъ церковныхъ росписяхъ. Какъ и сама православная идея—вѣрнѣе: какъ и отношеніе массъ къ православной идеѣ,—и храмовыя росписи медленно, но неукоснительно измѣнялись. Въ ранневизантійскую пору, когда всѣ, отъ царя до послѣдняго носильщика тяжестей константинопольскаго порта, увлекались догматикою, такъ сильно, что изъ-за той или другой словесной

формулы случались уличныя побоища,—тогда и художникамъ въ церквахъ ставились догматическія задачи, и роспись, какъ цѣлое, должна была быть и была не чѣмъ инымъ, какъ иллюстраціею символа вѣры. Когда были закончены мозаики Великой св. Софіи, поэтъ Кориппъ, желая ихъ описать, не нашелъ иныхъ словъ, какъ именно слова символа вѣры. Но увлеченіе догматикою, какъ оно ни было сильно, и какъ словопренія ни были по душѣ грекамъ, со временемъ прошло. Настало время праздничнаго умиленія. Художнику поручалось изобразить наиболѣе крупные по своему религіозному значенію „праздники"—двунадесятые. Такой именно характеръ носятъ всѣ константинопольскія (т. е. исполненныя константинопольскими мастерами или по константинопольскимъ образцамъ) росписи XI и XII вѣковъ.

Художникъ начинаетъ свою роспись въ сѣверо-восточной части церкви, въ той сторонѣ, гдѣ загарается утренняя заря, съ Благовѣщенія; на востокѣ онъ помѣщаетъ Рождество Христово—восходъ солнца; затѣмъ Срѣтеніе; Крещеніе приходится на югѣ—полдень жизни Спасителя; на юго-западѣ изображается Преображеніе; Распятіе понимается какъ закатъ солнца и помѣщается въ западной части храма; Сошествіе во адъ, въ правильной послѣдовательности, почти всегда находится въ полунощной половинѣ церкви. Если художникъ располагаетъ гдѣ-нибудь—въ главной ли части церкви, или въ притворахъ, или на хорахъ и т. д.—еще мѣстомъ, онъ охотно размѣщаетъ тамъ и другіе сюжеты: Воскрешеніе Лазаря, Въѣздъ Христовъ во Іерусалимъ, Тайную вечерю и проч.

Кромѣ перечисленныхъ повѣствовательныхъ изображеній, въ каждомъ храмѣ обязательны еще изображенія собственно-иконнаго характера. Среди этихъ послѣднихъ особенное значеніе, разумѣется, имѣютъ тѣ, которыя помѣщаются въ куполѣ и въ алтарѣ, на виду у всѣхъ молящихся. Для этихъ частей храма уже въ древне-христіанскія времена въ разныхъ мѣстахъ выработались опредѣленныя системы росписи, которыя затѣмъ, впродолженіе среднихъ вѣковъ, развивались, видоизмѣнялись, сливались воедино. Наибольшее значеніе пріобрѣла одна изъ нихъ, которую можно для краткости обозначить названіемъ „вознесенской", и которая исторически восходитъ къ исполненной при Константинѣ Великомъ росписи іерусалимскаго храма Гроба Господня. Тамъ, въ вершинѣ колоссальнаго купола, перекрывавшаго все зданіе, былъ изображенъ возносящійся въ несомой ангелами „славѣ" Спаситель, а по низу купола были апостолы и, среди нихъ, олицетвореніе Церкви въ видѣ женщины съ моли-

твенно поднятыми руками. Въ поздѣйшихъ храмовыхъ росписяхъ почти вездѣ въ константинопольскомъ культурномъ мірѣ повторяются тѣ же фигуры Христа во „славѣ", апостоловъ и Церкви — но уже съ постепеннымъ измѣненіемъ какъ композиціи, состава и размѣщенія, такъ и толкованія.

Въ Дѣяніяхъ апостольскихъ говорится, что по Вознесеніи Христовомъ, когда апостолы смотрѣли на небо, въ которомъ только-что исчезъ Христосъ, имъ явились два ангела и сказали: „Мужи галилейскіе, что вы стоите и смотрите на небо? Сей Іисусъ, вознесшійся отъ васъ на небо, такъ же и вновь придетъ, какимъ вы его видѣли возносящимся". Такимъ образомъ, Вознесеніе толкуется, какъ праобразъ Второго пришествія Христова. Въ ранне-христіанскія времена была сильна вѣра въ то, что Второе пришествіе предстоитъ въ близкомъ будущемъ, и что къ нему нужно непосредственно приготовлять себя. Вотъ почему, совершенно естественно, именно вознесенская система купольной росписи получила такое огромное распространеніе въ христіанскомъ мірѣ.

Не стану подробно разсказывать, какъ и почему,—но къ XI вѣку вознесенская система приняла слѣдующій видъ: въ вершинѣ купола—погрудное изображеніе Спасителя-Вседержителя, въ медальонѣ, кругомъ въ сводѣ купола—архангелы, въ барабанѣ купола между окнами—апостолы; въ подкупольныхъ парусахъ—четыре евангелиста; а что касается олицетворенія Церкви и сопровождающихъ эту фигуру ангеловъ, они ушли въ алтарь—Церковь слилась съ Богородицею въ полукуполѣ главнаго алтаря, а ангелы стали архангелами и помѣстились въ полукуполахъ боковыхъ алтарей.

Я счелъ необходимымъ напомнить читателю, какова была въ XI вѣкѣ внутренняя отдѣлка константинопольскихъ храмовъ, для того, чтобы у насъ былъ матеріалъ для сравненія при изученіи убранства кіевской св. Софіи. Надо сразу признать: это убранство не очень похоже на только-что описанное константинопольское.

Прежде всего, облицовки въ св. Софіи отличаются, поскольку онѣ сохранились въ алтарѣ, совершенно инымъ характеромъ, по сравненію съ константинопольскими: какія-то ленты, набранныя довольно мелкими шашками, какіе-то панно съ стилизованными крестами и свѣчами, а сплошной облицовки, повидимому, никакой. Зато, если вѣрить свидѣтельствамъ очевидцевъ, можно допустить, что облицовки были не сосредоточены внутри зданія, а украшали стѣны снаружи. Это весьма замѣчательно и суще-

ственно. Что касается пола св. Софіи, то мы очень мало о немъ освѣдомлены, потому что подлинный полъ храма находится на довольно значительной глубинѣ подъ новымъ чугуннымъ поломъ. Половъ у св. Софіи—въ алтарѣ, по крайней мѣрѣ,—нѣсколько: на глубинѣ 25 сантим. имѣется настилъ изъ шестигранныхъ кирпичныхъ плитокъ, на 35 сантим. глубже есть полъ изъ очень красивыхъ поливныхъ плитокъ, а еще ниже есть мозаичный полъ, выполненный разноцвѣтными смальтовыми плитками (свѣтлозелеными, желтыми, темнокрасными) самой разнообразной формы и величины и представляющій сложный ковровый рисунокъ. Этотъ послѣдній полъ долженъ быть признанъ настоящимъ, первоначальнымъ, но онъ теперь такъ хорошо запрятанъ, что его обнаружить цѣликомъ будетъ стоить большихъ труда и денегъ. Если полъ, дѣйствительно, таковъ, какимъ онъ описывается, то онъ—рѣдкостный: изъ кусочковъ смальты, т. е. стеклянной массы, въ Константинополѣ половъ не дѣлали, да и нигдѣ, кажется, а употребляли для этихъ надобностей разноцвѣтныя каменныя породы. И въ самомъ Кіевѣ въ Десятинной Церкви предъ престоломъ лежитъ сохранившійся коврикъ каменнаго штучнаго пола. Но въ Кіевѣ разноцвѣтный камень еще труднѣе достать, нежели стеклянную смальту: даже тотъ красный шиферъ и кварцитъ, который нашелъ себѣ довольно широкое примѣненіе въ кіевскихъ постройкахъ великокняжескаго времени, приходится везти изъ Овручской округи по Припяти и ея притокамъ Уборти и Ужу съ Жеревомъ, а иныхъ разноцвѣтныхъ породъ камня просто нѣтъ. Замѣна камня стекломъ, а въ другихъ случаяхъ поливнымъ кирпичемъ, является, безусловно, мѣстною русскою выдумкою и свидѣтельствуетъ о той глубокой красочной потребности, которая не позволяла кіевлянамъ просто примириться съ естественною бѣдностью страны.

И изобразительная роспись св. Софіи тоже—особенная. Въ главномъ куполѣ, въ барабанѣ, въ подкупольныхъ парусахъ, въ пролетахъ подкупольныхъ арокъ, даже на стѣнахъ подъ карнизомъ, а не только въ сводахъ, главнаго алтаря мы видимъ сплошныя мозаики; а всѣ прочія стѣны и своды храма расписаны фресковою живописью. Сопоставленіе для Константинополя небывалое. Какъ же объяснить такія явныя и грубыя нарушенія константинопольскихъ обычаевъ?



4. Роспись алтаря св. Софіи.

XI. Роспись св. Софіи.

Когда мы хотимъ разобраться въ той или иной храмовой росписи, мы должны совершенно отдѣльно изучить сюжеты и стиль, что̀ изображено, и ка́къ изображено.

Въ св. Софіи въ общихъ чертахъ выдержана описанная нами выше вознесенская система росписи: въ куполѣ Вседержитель по грудь, въ медальонѣ; кругомъ архангелы; въ барабанѣ апостолы; въ парусахъ евангелисты; въ полукуполѣ главной апсиды Богородица съ молитвенно поднятыми руками—„Нерушимая стѣна". Все это въ порядкѣ. Ничего нельзя возразить и противъ медальоновъ съ погрудными изображеніями свв. Сорока мучениковъ въ пролетахъ подкупольныхъ арокъ; противъ Благовѣщенія, раздѣленнаго на двѣ части—архангелъ на сѣверномъ алтарномъ столпѣ, Богородица на южномъ; противъ медальоновъ съ бюстами Богородицы и Эммануила въ ключахъ восточной и западной подкупольныхъ арокъ...

Вотъ только то, что надъ „Нерушимой стѣною", въ такомъ мѣстѣ, гдѣ ихъ и разглядѣть трудно, и которое никоимъ образомъ не соотвѣтствуетъ важности сюжета, помѣщены три медальона съ бюстами Христа, Богородицы и Предтечи, образующихъ настоящій „Деисусъ"; что ниже „Нерушимой стѣны", подъ карнизомъ, представлено Причащеніе апостоловъ самимъ Іисусомъ Христомъ, да представлено притомъ въ совсѣмъ особой—мистической—иконографической редакціи; что еще ниже Причащенія апостоловъ имѣется рядъ мозаичныхъ фигуръ Святителей...—вотъ это все, съ точки зрѣнія константинопольскаго церковнаго искусства XI вѣка, совершенно непріемлемо и необъяснимо.

Украшеніе изобразительными мозаиками стѣны ниже карниза могло бы быть объяснено непониманіемъ эстетическаго эффекта мозаики и, слѣдовательно, могло бы быть поставлено въ вину именно недостаточно художественно развитымъ русскимъ мастерамъ; облегчающимъ вину обстоятельствомъ могло бы быть признано отсутствіе разноцвѣтнаго камня для облицовки стѣны. Но особая алтарная композиція, въ которую входятъ Деисусъ, „Нерушимая стѣна", Причащеніе апостоловъ и Святители, особая иконографическая редакція Причащенія—это по византійскимъ и русскимъ церковнымъ понятіямъ относится уже къ области не художественной, а богословской: Церковь всегда въ росписи—и особенно, конечно, въ наиболѣе отвѣтственныхъ частяхъ росписи, купольной и алтарной,—видѣла вовсе не простое украшеніе, зависящее отъ вкусовъ

заказчиковъ, а очень существенное средство проповѣди догматической и богослужебной истины. Системы росписи устанавливались соборными правилами, и всякое отклоненіе отъ принятыхъ нормъ разсматривалось, какъ нѣчто неканоническое, даже еретическое.

Между тѣмъ, тотъ подборъ сюжетовъ, который мы наблюдаемъ въ кіевской св. Софіи, свойственъ вовсе не только ей, но и цѣлому ряду древнерусскихъ храмовъ. Нѣкогда и „Нерушимая стѣна", и Причащеніе апостоловъ, и Святители такъ же были размѣщены въ алтаряхъ и Печерскаго Лаврскаго, и Кирилловскаго, и Михайловскаго монастырскихъ соборовъ, и въ Юрьевой божницѣ и т. д. Росписи эти отчасти сохранились, отчасти извѣстны по описаніямъ очевидцевъ. Какъ случилось, что на первыхъ же порахъ въ русскихъ храмахъ замѣчается такая самостоятельность именно въ сюжетахъ, въ пониманіи богослуженія, слѣдовательно, въ опредѣленіи того, что наиболѣе цѣнно и важно въ церковной истинѣ? Можно ли допустить, что русскіе богословы такъ скоро рѣшились быть самостоятельными и не боялись впасть въ ересь? Не проще ли предположить, что во всѣхъ поименованныхъ церковныхъ росписяхъ мы имѣемъ дѣло съ какою-то иною, не константинопольскою отраслью византійскаго церковнаго искусства?

Само собою разумѣется, что, гдѣ только мы вообще имѣемъ какія-либо свѣдѣнія о томъ, откуда явились мастера, расписывавшіе кіевскіе храмы, они называются греками и выводятся неизмѣнно изъ Царяграда. Но есть одинъ очень любопытный текстъ, на который обыкновенно не обращаютъ особаго вниманія,—разсказъ кіевопечерскаго Патерика о росписи Лаврскаго собора. Въ 4-й главѣ Патерика повѣствуется о чудесномъ явленіи свв. Антонія и Ѳеодосія писцамъ иконнымъ въ Царѣградѣ... разумѣется: въ Царѣградѣ, потому что вѣдь было бы унизительно для Печерскаго монастыря выписывать художниковъ изъ какого бы то ни было иного города или страны! Но только нѣсколькими строками ниже говорится уже не объ однихъ грекахъ, а о „грекахъ и обезахъ"; и еще ниже опять тѣ мозаичисты, которые „и мусію принесли на проданіе", называются греками и обезами! А обезы—абхазцы, т. е. жители сѣверо-восточнаго побережья Чернаго моря, ближайшіе сосѣди Тмутаракани... Не съ Мстислава Храбраго начинается исторія Тмутаракани, не на немъ она, видно, и кончилась. Еще въ концѣ XII вѣка пѣвецъ Слова о полку Игоревѣ вспоминаетъ—правда: уже въ числѣ „странъ незнаемыхъ"—о старой Тмутаракани и о храбромъ Мстиславѣ.

Если вспомнить то, что мы выше сказали о сходствѣ плана и конструкціи кіевской св. Софіи именно съ церковью въ Мокве въ

Абхазіи, если принять во вниманіе, что и стѣнныя мозаики ниже карниза только въ Константинополѣ недопустимы, что сопоставленіе мозаикъ и фресокъ случается на Кавказѣ, что Причащеніе апостоловъ именно въ софіевской редакціи (т. е. съ ангелами-діаконами) и именно на алтарной стѣнѣ—излюбленный кавказскій сюжетъ, что Деисусъ на Кавказѣ принадлежитъ къ числу сюжетовъ алтарной росписи... когда мы все это вспомнимъ и примемъ во вниманіе, то значеніе приведеннаго текста изъ кіевопечерскаго Патерика станетъ совершенно очевиднымъ. И что бы ни говорили намъ оффиціальные источники о Константинополѣ, намъ должно быть ясно, что корни древнерусскаго церковнаго искусства нужно искать не въ Царьградѣ, а на сѣверо-западномъ Кавказѣ.

Все это должно было бы стать очевиднымъ и при стилистическомъ анализѣ кіевскихъ мозаикъ. Но вотъ бѣда: кавказскіе памятники искусства еще менѣе русскихъ, если это только возможно, изучены и изданы, да и сохранились еще хуже. Мы только знаемъ голый фактъ, что нѣкогда—именно, между прочимъ, въ XI вѣкѣ—на Кавказѣ процвѣтала мозаичная живопись, и мы даже умѣемъ назвать нѣсколько храмовъ, въ которыхъ росписи болѣе или менѣе существуютъ и сейчасъ; но точными свѣдѣніями объ этихъ росписяхъ мы не располагаемъ, и сравнивать намъ кіевскія мозаики не съ чѣмъ. Придется подождать, чтобы новый тифлисскій Историко-археологическій Институтъ хоть началъ осуществлять свою программу...

И съ памятниками константинопольскаго мозаичнаго искусства дѣло обстоитъ, въ сущности, не много лучше. Правда, есть у насъ двѣ росписи, точно датированныя, приблизительно современныя кіевской: въ церкви Успенія въ Никеѣ и въ соборѣ Новаго монастыря на островѣ Хіосѣ: первая 1028 г., вторая 1054 г. Росписи эти существовали еще въ 1911 и 1912 г.г., когда я ихъ описалъ, изслѣдовалъ и сфотографировалъ, но существуютъ ли онѣ сейчасъ—я не знаю; существуютъ ли мои описанія и фотографіи, уже воспроизведенныя фототипіею, я тоже не знаю—весь мой матеріалъ въ началѣ войны былъ въ Константинополѣ, гдѣ печаталась моя книга, и никто не можетъ сказать, каковы были судьбы той типографіи, гдѣ хранился матеріалъ. Вполнѣ возможно и даже вѣроятно, что ничего этого уже нѣтъ. Тогда кіевскія мозаики остались единственнымъ свидѣтельствомъ о мозаичномъ искусствѣ Византіи XI вѣка. Можетъ быть, хоть это обстоятельство побудитъ насъ и поберечь ихъ, и позаботиться, наконецъ, о достойномъ научномъ ихъ изданіи: пока съ нихъ не существуетъ даже удовлетворительныхъ фотографій, и при разборѣ стиля мнѣ придется

основываться на тѣхъ двухъ-трехъ снимкахъ, которые я могу приложить къ настоящей книжкѣ. Иностранцы давно уже удивляются, чего ради русскіе ученые изучаютъ и издаютъ памятники, находящіеся въ Турціи, Греціи, Италіи и т. д., и никакъ не возьмутся за драгоцѣннѣйшіе памятники, находящіеся въ Россіи; иностранцы не могутъ себѣ представить, что на изслѣдованіе русскихъ памятниковъ въ Россіи нѣтъ ни денегъ, ни людей, ни разрѣшеній...

Присмотримся къ одному, хотя-бы, изъ Святителей. На золотомъ отвлеченномъ фонѣ—т. е. безъ указанія мѣста и времени—неподвижно стоитъ Іоаннъ Златоустъ. Лѣвою, завернутою въ ризы, рукою онъ снизу поддерживаетъ толстую книгу въ драгоцѣнномъ переплетѣ, правая рука поднята передъ грудью съ благословляющимъ перстосложеніемъ; лицо повернуто къ зрителю, глаза смотрятъ передъ собою. Одѣтъ онъ въ святительское облаченіе; голова окружена вѣнчикомъ. Никакого дѣйствія—чистое, неизмѣнное бытіе, созерцаніе.

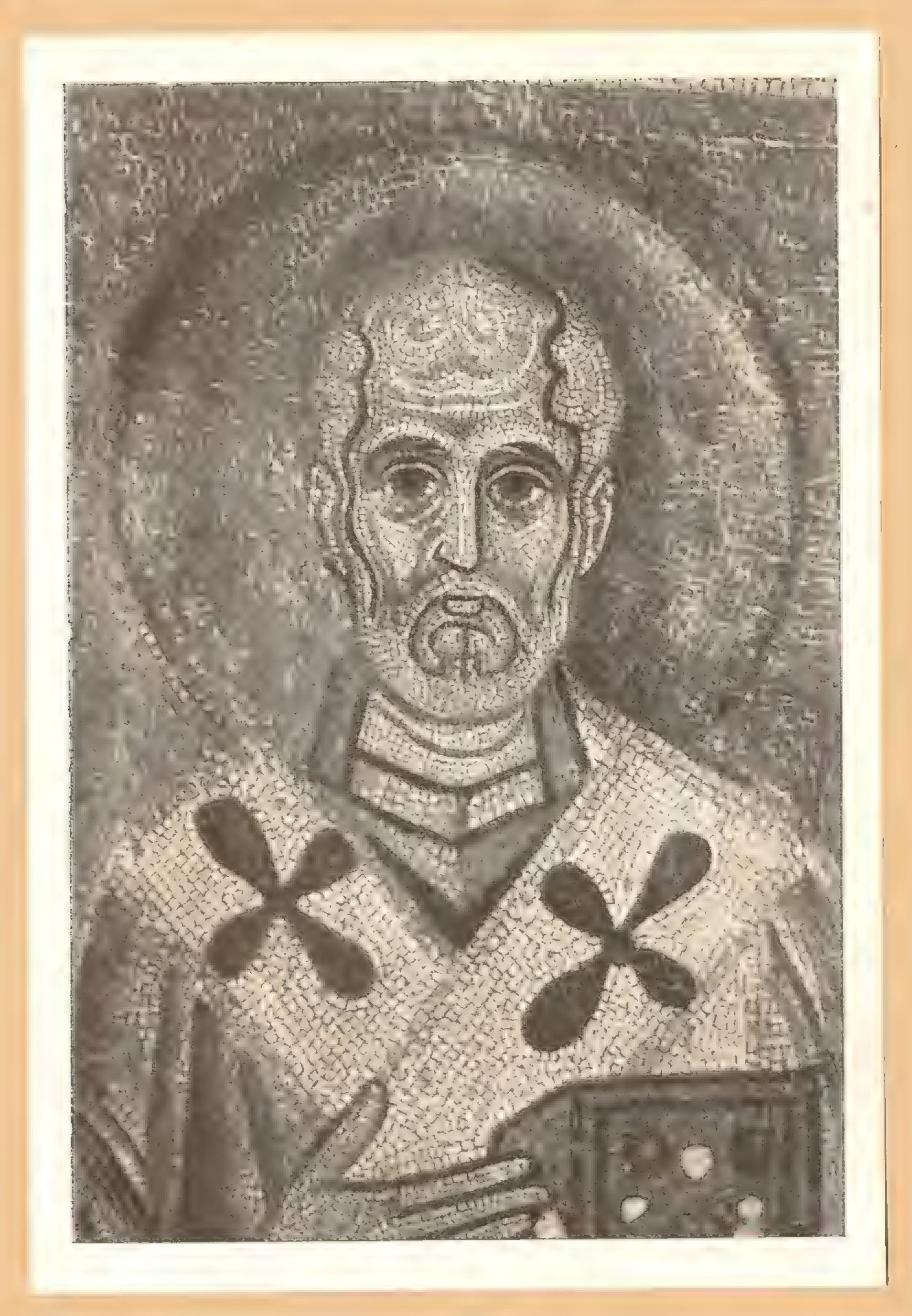
Это—портретъ, несомнѣнно. Если бы не было надписи съ именемъ святителя, мы бы его узнали: по высокому лысому лбу, по треугольному лицу, по впалымъ щекамъ, по рѣдкой бородкѣ; такимъ всегда изображается Златоустъ. Но это—портретъ особенный, совсѣмъ не похожій на тѣ портреты, къ которымъ мы привыкли: мы желаемъ, чтобы наши портреты давали намъ изображеніе человѣка, какъ живого, а тутъ человѣка нѣтъ—есть святитель, тутъ опущены всѣ подробности, безъ которыхъ можно было обойтись, тутъ упрощены до предѣла всѣ линіи, тутъ вся фигура, весь ликъ, всѣ частности одежды доведены до сухо-геометрической правильности и узорности. Однако, грань, отдѣляющая изобразительную живопись отъ неизобразительной, еще не перейдена: живы еще эллинистическія традиціи, въ глазахъ еще свѣтится напряженная умственная работа, и, глядя въ эти глаза, мы еще забываемъ о безжизненности всего прочаго.

Живы и не только психологическія, но живописныя эллинистическія традиціи, хотя тутъ живописи уже почти нѣтъ, а первенствуетъ расцвѣченный линейный рисунокъ. Вся фигура уже двухмѣрна, почти совершенно плоска, но ликъ еще вылѣпленъ свѣтотѣнью и потому рельефно, тѣлесно выступаетъ и даетъ впечатлѣніе жизненности.

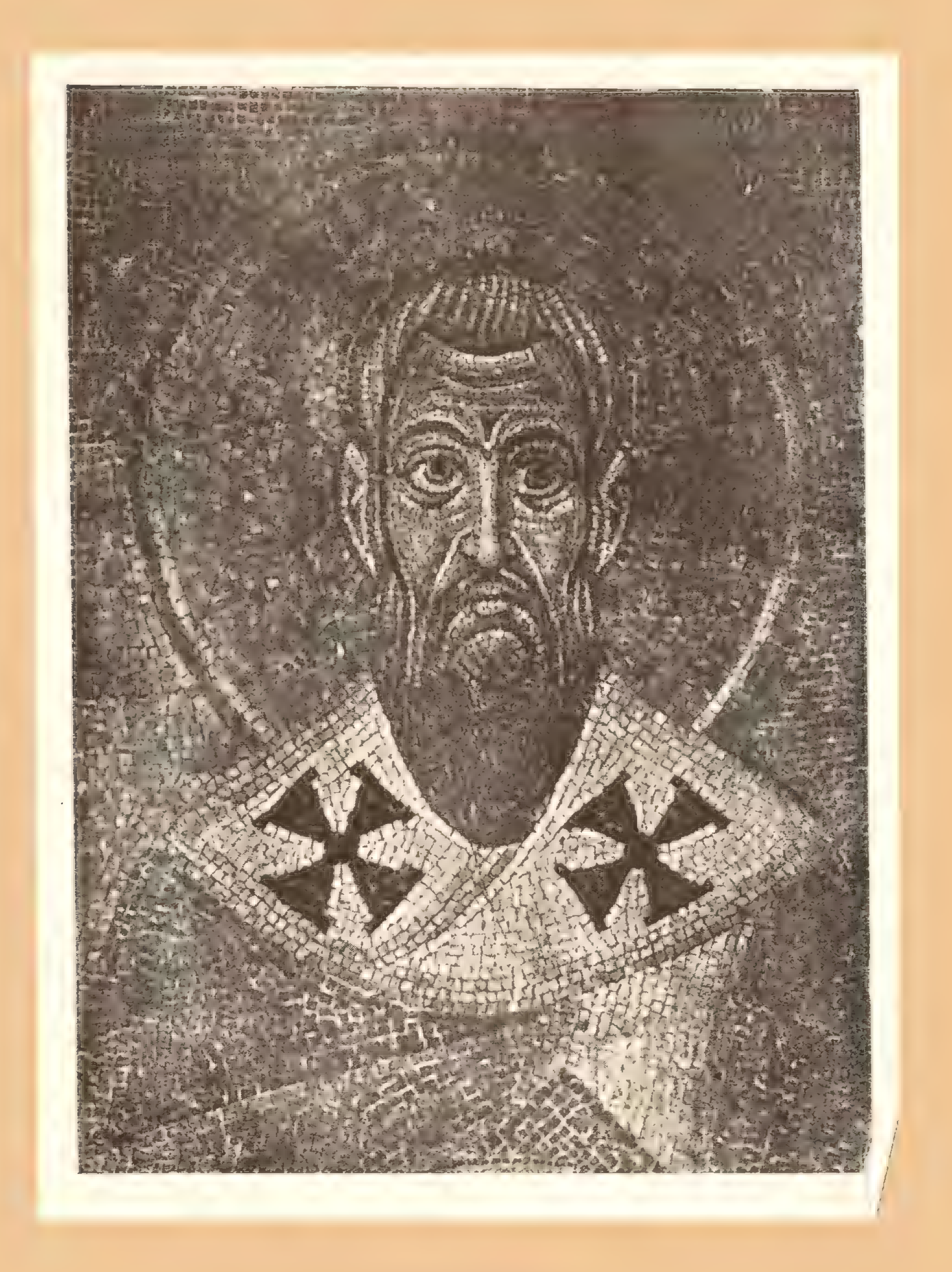
Слѣдуетъ обратить самое пристальное вниманіе на то, какъ тонко и выразительно разработанъ даже въ ликѣ именно ритмическій линейный рисунокъ. Весь Златоустъ въ Кіевѣ представленъ какимъ-то колючимъ, какимъ онъ и былъ въ жизни: весь онъ нарисованъ въ ломанныхъ линіяхъ, обращенныхъ остріями



5. Іоаннъ Златоустъ.



6. Григорій Чудотворецъ.



7. Василій Великій.

внизъ. Начинается эта игра линій на лбу, гдѣ между надбровными дугами ясно обозначается обращенный вершиною къ носу треугольникъ; острые углы образуются и контурами надбровныхъ дугъ съ очертаніями волосъ на вискахъ и у ушей; такой же уголъ на переносицѣ, между бровями,—тутъ вовсе не обычное „срощеніе бровей", т. е. тѣнь на переносицѣ, а преднамѣренный узоръ (посмотрите въ другихъ ликахъ); въ нижнихъ частяхъ щекъ изъ вершинъ острыхъ угловъ исходятъ не по двѣ даже, а по четыре линіи—къ уху, къ крылу носа, къ кончику носа, къ углу рта, и эти послѣдніе лучи сходятся и образуютъ разрѣзъ рта; ниже рта есть еще линія, параллельная къ только-что названной и дающая опять острые углы съ очеркомъ лица; и наконецъ, двумя обращенными внизъ остріями сходится по подбородку раздвоенная борода. Только одна луночка чела поднимается концами вверхъ, но опять столь же рѣзко и сухо. Форма креста на облаченіи вполнѣ соотвѣтствуетъ общей ритмической характеристикѣ: кресты прямолинейные, угловатые, геометрически-сухіе, непріятные.

Чтобы оцѣнить всю тонкость этой ритмической композиціи по достоинству, надо сопоставить ликъ Іоанна Златоуста не съ ликомъ непосредственнаго его сосѣда Григорія Нисскаго, а съ ликомъ Григорія Чудотворца, крайней фигуры съ южной стороны. Этотъ весь выдержанъ въ дробныхъ закругленныхъ, даже замысловатыхъ, замкнутыхъ линіяхъ. Округленному контуру лица соотвѣтствуютъ мягковолнистые очерки волосъ на вискахъ и въ бородѣ на щекахъ. На такомъ же, какъ и у Златоуста, лысомъ челѣ мы видимъ узоръ, похожій на преломленную по серединѣ лежачую восьмерку, и тотъ же узоръ, явственно, повторяется на подбородкѣ. Линейныя комбинаціи всѣ согласованы, такъ сказать—риѳмуютъ: на лбу, гдѣ морщины повторяютъ восьмерку чела, понемногу выпрямляясь, и въ бородѣ и на щекахъ, гдѣ замѣчается такое же постепенное выпрямленіе. А въ результатѣ получается впечатлѣніе замѣчательной мягкости и благости, которое усиливается мягкимъ, грустнымъ взглядомъ. Даже кресты на облаченіи имѣютъ округлые контуры.

Еще третья фигура обращаетъ на себя особое вниманіе: я говорю о Василіи Великомъ. Тутъ все—большія, цѣльныя, почти не гнущіяся линіи, тоже замкнутыя, а не отрывочныя, какъ у Златоуста. Надо лбомъ—слегка выгибающаяся концами вверхъ линія; на вискахъ и на щекахъ—линіи, связно выпрямляющіяся и теряющіяся въ бородѣ внизу; такая же выпрямляющаяся линія въ контурѣ брады; надбровныя дуги и треугольникъ между ними рѣзко обрисованы; на переносицѣ то же остріе, которое мы

отмѣтили у Іоанна Златоуста,—все это ни въ одной изъ всѣхъ прочихъ физіономій не повторяется съ такой опредѣленностью. Получается у зрителя впечатлѣніе большой цѣлостности и силы, силы физической даже, а не только духовной. Это не многострадальный благой цѣлитель Григорій Чудотворецъ, не богословъ-спорщикъ Іоаннъ Златоустъ, а суровый епископъ-борецъ, монахъ-правитель, законодатель; это—подлинный Василій Великій.

Конечно, какъ мы уже указывали выше, всякая мозаическая роспись, по чисто техническимъ причинамъ, представляетъ значительныя неровности въ исполненіи. И среди святителей, наряду съ великолѣпными фигурами Златоуста, Григорія Чудотворца, Василія Великаго и др., есть совершенно слабыя фигуры, напримѣръ—свв. діаконовъ Стефана и Лаврентія... впрочемъ, надо сказать, что молодыя лица, не имѣющія ни глубокихъ морщинъ, ни иныхъ рѣзко выраженныхъ индивидуальныхъ особенностей, представляютъ благодарную тему для живописца-колориста, но не удаются рисовальщику.

Я не стану останавливаться на сохранившихся медальонахъ съ ликами Сорока мучениковъ, потому что они недоступны для изученія: они покрыты слоемъ копоти и пыли, ни вымыть, ни сфотографировать, ни описать ихъ безъ особыхъ лѣсовъ невозможно, а потому о нихъ рано говорить. Въ томъ же положеніи находятся и три медальона Деисуса, и медальоны въ ключахъ подкупольныхъ арокъ. Обратимся лучше ко второй группѣ мозаикъ—къ Причащенію апостоловъ и къ Благовѣщенію.

Въ композиціи Причащенія апостоловъ изображено дѣйствіе: шесть апостоловъ слѣва подходятъ одинъ за другимъ ко Христу, раздающему артосъ, а остальные шесть справа подходятъ ко Христу, протягивающему имъ чашу. Мѣсто дѣйствія указано: въ серединѣ подъ сѣнью высится престолъ, рядомъ съ престоломъ съ каждой стороны по ангелу-діакону съ рипидою, т. е. художникъ имѣетъ въ виду какъ-бы алтарь церковный. Но именно „какъ-бы": все-таки, дѣйствіе происходитъ не на землѣ, а гдѣ-то въ золотомъ пространствѣ, и ни подъ ногами апостоловъ, ни даже подъ престоломъ земля не обозначена, никакъ, даже простою полосою темнаго цвѣта.

Дѣйствіе требуетъ движенія, и потому и самъ Христосъ, и апостолы какъ-бы движутся. Конечно, тутъ вовсе нѣтъ настоящаго движенія: изображается вѣдь не какое-то преходящее событіе, имѣющее начало и конецъ, а событіе вѣчное; не историческая Тайная вечеря, а таинственное общеніе главы Церкви Христа съ апостолами и со всѣми вѣрующими. Для того-то и помѣщено здѣсь



8. Причащеніе апостоловъ (южная часть).

это изображеніе, чтобы причащающіеся свв. Тайнъ знали и понимали, что тутъ происходитъ. Мы имѣемъ дѣло съ произведеніемъ искусства не натуралистскаго, копирующаго, насколько возможно, дѣйствительность, а символическаго, идеалистскаго, пытающагося, при помощи изображеній, выразить нѣкоторую безусловную истину, общеобязательный догматъ—тотъ, который точно указанъ въ греческой надписи, тянущейся по верхнему краю мозаики: „Пріимите, ядите... пійте...“.

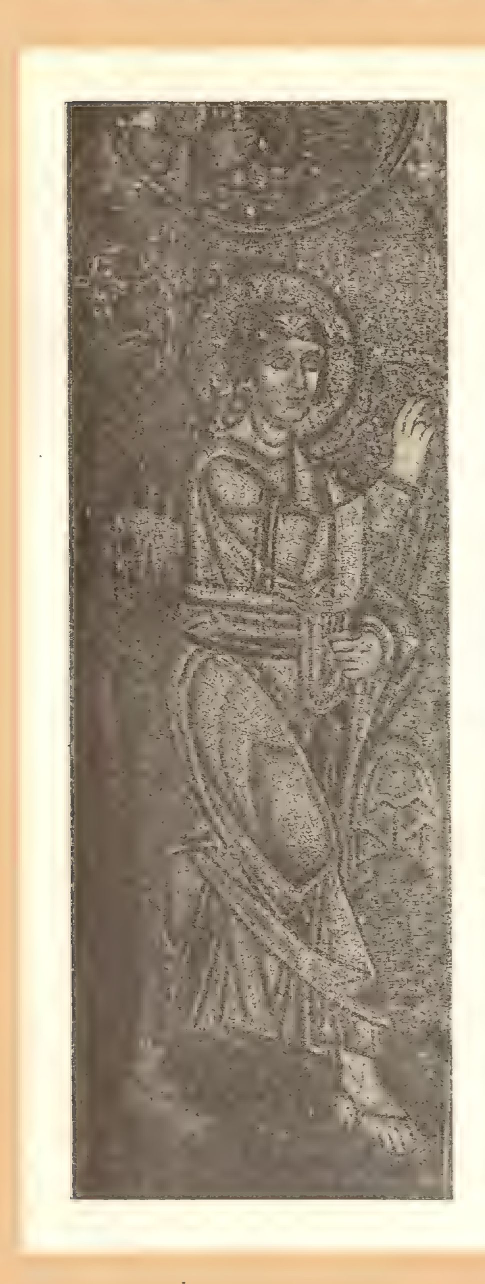
Все это надо имѣть въ виду при изученіи кіевскихъ мозаикъ: византійское—а слѣдовательно, и старорусское—изобразительное искусство ставило себѣ совершенно иныя задачи, чѣмъ искусство нынѣшнее, а потому и пользуется совершенно иными пріемами и формами. Мы обыкновенно увлекаемся нашимъ собственнымъ искусствомъ и всякое иное цѣнимъ лишь постольку, поскольку оно похоже на наше; намъ кажется, что наше много лучше всякаго иного, и что старинные, напримѣръ, художники „не умѣли“ такъ хорошо, какъ мы, изображать дѣйствительность. Надо помнить, что искусство всегда можетъ то, чего хочетъ, то, что ему нужно; и если какое-нибудь искусство чего-либо не можетъ, это значитъ, что ему, по существу, этого не требуется. Надо помнить и то, что всякое живописное изображеніе всегда условно, ибо между дѣйствительностью, какова она есть, и дѣйствительностью, какою она изображается, всегда есть непримиримыя противорѣчія: дѣйствительность тѣлесна, трехмѣрна, дѣйствительность подвижна и измѣнчива, дѣйствительность состоитъ изъ безконечнаго числа подробностей, дѣйствительность играетъ живымъ свѣтомъ, дѣйствительность случайна—и ничего этого живопись иначе, какъ условно, неполно, неточно, передать не можетъ, ни старинная, ни наша, никакая. Немного больше или немного меньше условности—это несущественно. Право, гордиться намъ достиженіями нашей живописи не приходится: ея пріемы хороши лишь для того, чтобы передавать мгновенныя впечатлѣнія и мимолетныя настроенія, но не ими можно выражать длительную настроенность міросозерцанія, тѣ безконечно важныя религіозныя истины, которыя волнуютъ человѣчество, и которыми живо человѣчество.

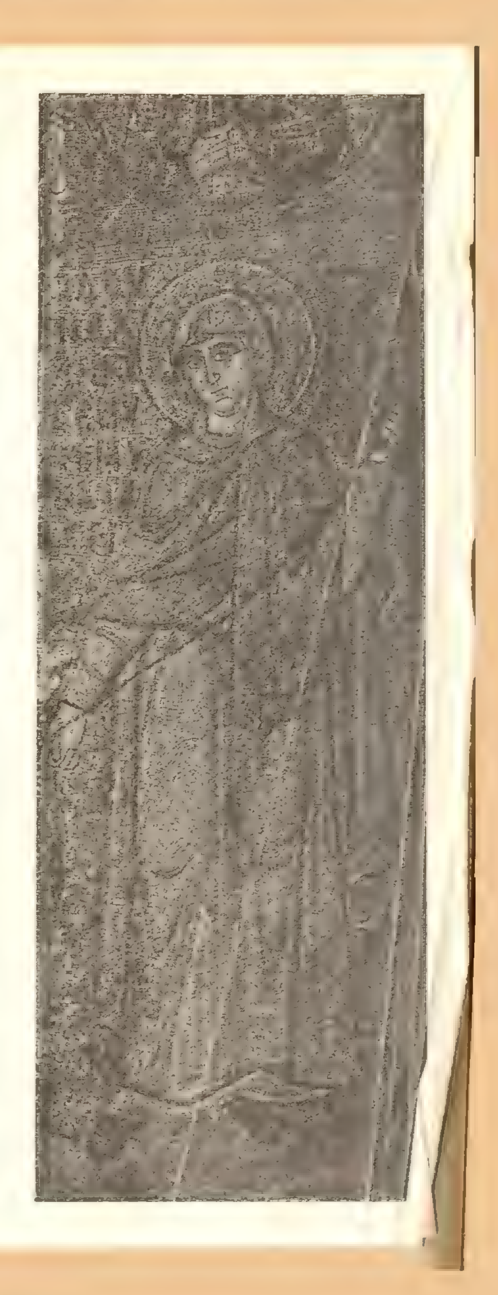
Случайнаго, мгновеннаго, „кинематографическаго“ нѣтъ ничего въ кіевской композиціи Причащенія апостоловъ. Совершенно плоскія фигуры-узоры; даже не фигуры, а ритмически подобранныя красочныя пятна на золотомъ фонѣ, лишь настолько напоминающія фигуры движущихся людей, чтобы зрителю сразу была ясна и понятна основная мысль художника. Силуэты расцвѣчены, узорно, такъ, какъ, явно, никогда никакія человѣческія одежды играть

многоцвѣтіемъ не могутъ. Возьмемъ хоть ближайшую къ Христу слѣва фигуру апостола Петра: онъ одѣтъ въ бурую рубашку, тѣни обозначены глубокими синими линіями и пятнами! Черезъ одного, позади Петра есть апостолъ въ желтой съ зеленымъ рисункомъ складокъ рубашкѣ и въ свѣтлокоричневомъ съ красными и черными складками плащѣ! Неужели кіевскіе мастера не знали того, что знаетъ всякій ребенокъ: что такихъ рубашекъ и такихъ плащей нѣтъ и быть не можетъ?

Апостолы устремляются ко Христу, справа и слѣва. Христосъ повторенъ. Развѣ это, съ нашей точки зрѣнія, не нелѣпость, что одновременно одинъ Христосъ раздаетъ хлѣбъ, а другой, рядомъ, протягиваетъ чашу? Развѣ не нелѣпость, что апостолы, направляясь ко Христу, смотрятъ не впередъ, по направленію къ нему, т. е. повернуты къ зрителю не въ профиль, а въ три четверти? Конечно: нелѣпости, такія же, какъ отсутствіе земли подъ ногами, какъ плоскіе силуэты фигуръ и все прочее. Но какъ было, не повторяя фигуры Христа, показать, что онъ собственноручно и самолично причащаетъ апостоловъ подъ обоими видами (а это имѣло значеніе, такъ какъ православная Церковь тутъ расходится съ римско-католическою, введшею причащеніе только однимъ хлѣбомъ)? какъ было, повернувъ апостоловъ въ профиль, показать всѣмъ знакомыя ихъ черты лица—зрители вѣдь знаютъ апостоловъ по иконамъ, на которыхъ они изображены въ фасъ? Нелѣпость кіевскихъ мозаикъ явна, но эта нелѣпость много глубже „естественности", которой добиваются наши художники, „естественности"—для малыхъ дѣтей...

Лики апостоловъ исполнены иначе, чѣмъ лики святителей: въ нихъ гораздо меньше рисунка, они гораздо живописнѣе и мягче. Это не значитъ, что они исполнены „лучше", а значитъ, что въ нихъ уже намѣчается тотъ поворотъ, который происходитъ въ поздневизантійской живописи, поворотъ въ сторону чувствительности и умиленія. Мы зачастую повторяемъ давно уже признанный ложнымъ старый предразсудокъ, будто византійское искусство „застыло" и чуть ли не тысячу лѣтъ оставалось неизмѣннымъ,—какъ и всякое иное, византійское искусство измѣнялось, медленно, но неуклонно, жило своею, очень напряженною, жизнью; измѣнялась не только византійская архитектура, о которой мы уже говорили, не только иконографія, но и живопись въ самыхъ своихъ глубинахъ, въ задачахъ, которыя ставились, въ цѣляхъ, которыя достигались. Византійская живопись идетъ, какъ и архитектура, отъ всеобщности къ интимности, отъ отвлеченнаго догмата къ чувствительности, отъ геометрической правильности





9. Благовѣщеніе.

въ линіяхъ къ свободнымъ ихъ сочетаніямъ, отъ большихъ красочныхъ цѣльныхъ пятенъ къ дробности, къ пестротѣ. Композиція Причащенія апостоловъ приближается къ идеаламъ поздневизантійскаго искусства, *ужѐ* живописна, тогда какъ фи-



10. Вседержитель (съ кальки).

гуры святителей выдержаны въ раннихъ формахъ и *еще* живописны.

Такъ же *ужѐ* живописна и композиція Благовѣщенія. Она, какъ мы отмѣтили, разбита на двѣ части: на сѣверномъ алтарномъ столбѣ помѣщена фигура архангела, на южномъ—фигура Богородицы. Изъ всѣхъ мозаикъ св. Софіи эта пара наиболѣе

извѣстна, да и заслуживаетъ наибольшей извѣстности. Нѣсколько жеманно выступаетъ изящный, весь свѣтлый ангелъ; задушевно смотритъ прямо въ глаза зрителю Богородица, занятая своею пряжею и своими мыслями, въ то время, какъ слушаетъ слова Божьяго вѣстника. Какъ бы хотѣлось, чтобы хоть Благовѣщеніе изъ св. Софіи могло быть воспроизведено, наконецъ, въ краскахъ, какъ слѣдуетъ!

Объ остальныхъ мозаикахъ св. Софіи можно ограничиться нѣсколькими общими замѣчаніями. Вседержитель въ главномъ куполѣ находится высоко надъ головами молящихся, которые его видятъ сквозь голубоватый туманъ, всегда заполняющій верхи храма,— туманъ отъ кажденія, отъ копоти свѣчей и лампадъ, отъ человѣческихъ испареній; въ солнечные дни врывающіеся въ окна купольнаго барабана лучи прорѣзаютъ этотъ туманъ яркими полосами свѣта, и тогда снизу мозаики купола видны съ трудомъ. Въ столь же неблагопріятныхъ условіяхъ видимости находится и „Нерушимая стѣна“ въ полукуполѣ алтаря, освѣщенная только отблесками свѣта съ пола. Для того, чтобы и купольный Вседержитель, и алтарная „Нерушимая стѣна“ для зрителей были не простыми пятнами, эти мозаики пришлось исполнить совсѣмъ иначе, чѣмъ всѣ прочія: пришлось чрезмѣрно увеличить и подчеркнуть всѣ наиболѣе существенныя подробности (въ частности: глаза), и пришлось складки платья обозначить рѣзкими, контрастными, геометрически-сухими полосами. Когда мы разсматриваемъ обычныя въ книжкахъ о Кіевѣ фотографіи съ исполненной профессоромъ А. В. Праховымъ раскрашенной кальки, мы поражаемся, какъ рѣзко и грубо и непріятно сдѣланъ Вседержитель но мы не принимаемъ въ разсчетъ того, что мы разсматриваемъ мозаику внѣ тѣхъ условій видимости, которыя имѣлъ въ виду мозаичистъ.

Изъ фигуръ четырехъ чиновъ ангельскихъ, окружавшихъ Вседержителя, сохранилась во всѣхъ существенныхъ частяхъ только одна. Она исполнена иначе, чѣмъ Вседержитель, безъ рѣзкихъ линій, хотя находится съ нимъ въ одинаковыхъ условіяхъ видимости. Сдѣлано это, конечно, не безъ умысла: эти фигуры не должны были привлекать особаго вниманія зрителя, а представлялись художнику, какъ нѣсколько неопредѣленное многоцвѣтное облако, среди котораго паритъ образъ Вседержителя; онѣ должны были быть лишь тою славою, которая окружаетъ Владыку и Судію міра.

Таковы мозаики св. Софіи.



11. Еванг. Маркъ (юго-зап. парусъ).



12. Мозаичный узоръ въ апсидѣ.

О фресковой росписи самого храма—два слова: историку искусства съ нею дѣлать нечего. Нужно прямо сказать: фресокъ XI вѣка въ самомъ храмѣ больше нѣтъ. А то, что сейчасъ обезображиваетъ стѣны и своды св. Софіи, сдѣлано въ серединѣ XIX вѣка оо. Иринархомъ съ братіею, Желтоножскимъ и др., при попустительствѣ петербургскаго академика Ѳ. Солнцева, но не мастерами Ярослава Мудраго. И никто въ точности не можетъ сказать, насколько при разрушеніи старой росписи удержались, хотя-бы, старые сюжеты; въ нѣкоторыхъ случаяхъ только мы знаемъ навѣрное, что въ старину не могло быть того, что есть сейчасъ,—въ XI вѣкѣ никому не пришло бы въ голову изображать, напримѣръ, „Крещеніе Богородицы“...

По счастью, въ боковыхъ алтаряхъ сохранились болѣе или менѣе явственные слѣды старыхъ фресокъ, не переписанныхъ, но только испорченныхъ лакомъ, которымъ ихъ покрыли при все той же злополучной реставраціи св. Софіи въ серединѣ XIX вѣка —конечно: для „сохранности“. Въ пролетахъ тѣхъ арокъ, которыми нѣкогда (нынѣ заложенныя) продольныя сѣверная и южная галлереи открывались наружу, есть даже нѣсколько подлинныхъ фресокъ. Нужно посмотрѣть на нихъ и сравнить ихъ съ „росписью“ оо. Иринарха и Желтоножскаго—тогда только видно, до чего мало похожи на произведенія XI вѣка фрески, „украшающія“ нынѣ св. Софію.

Остановимся на томъ святителѣ, рисунокъ котораго сохранился цѣликомъ (краски облупились) въ сѣверномъ придѣлѣ. Какія увѣренныя прямыя линіи въ рисункѣ облаченія, во всей схемѣ складокъ, въ спадающихъ широкихъ рукавахъ, въ постепенно заостряющихся углахъ спереди внизу! Какая цѣльная увѣренность привычнаго мастера также и въ ликѣ, который, очевидно, представляется художнику съ такою совершенною ясностью, что никакіе поиски за надлежащею формою, ни колебанія или поправки совершенно недопустимы! Высота мастерства въ этой фрескѣ такъ же изумительна, какъ изумительна подобная же увѣренность руки у древне-греческихъ живописцевъ, набрасывавшихъ безъ колебаній сложнѣйшіе линейные рисунки на вазахъ. Тутъ видна, конечно, не непосредственная преемственность мастерства, но тожественная психика, и кто бы ни былъ по крови тотъ, кто, фактически, писалъ фрески св. Софіи,—въ томъ, что онъ былъ выученникомъ грековъ, не можетъ быть ни малѣйшаго сомнѣнія.

Нѣсколько иное впечатлѣніе производятъ погрудныя изображенія въ наружныхъ аркахъ. Прекраснымъ образцомъ этого искусства можетъ послужить икона св. Адріана въ восточномъ пролетѣ

сѣверной галлереи. Тутъ виденъ не столько живописецъ, сколько каллиграфъ, и самый линейный рисунокъ тутъ иной, хотя не менѣе увѣренный и гораздо болѣе изящный. Связною линіею нарисованы брови, вѣки и носъ, нѣтъ могучихъ взмаховъ кисти, но есть тончайшая детальная выписка. Святитель сѣвернаго придѣла можетъ быть точно воспроизведенъ мозаикою—онъ, такъ



13. Святитель.

сказать, есть мозаика, только исполненная въ фресковой техникѣ; а св. Адріанъ изображенъ не монументально-мозаично, но иконописно—да это изображеніе и обрамлено такъ, какъ обрамляются иконы станковыя, и фонъ не фресковый синій, а зеленый, иконный. Совершенно естественно, что на доскѣ икона пишется не только иными—болѣе тонкими—кистями, чѣмъ на стѣнѣ фреска,

но пишется иначе, выписывается болѣе тщательно, болѣе мелочно и изысканно-изящно.

Есть и еще фрески въ св. Софіи—именно, въ Крещальнѣ. Крещальня не построена одновременно съ храмомъ, а прибавлена впослѣдствіи, когда храмъ не только былъ уже готовъ, но была готова даже и живописная его отдѣлка: стѣны Крещальни не



14. Св. Адріанъ.

связаны со стѣнами храма, и въ щели видны слѣды первоначальной фрески на стѣнѣ св. Софіи.

Въ Крещальнѣ имѣется маленькая ниша въ восточной стѣнѣ, апсида. Въ полукуполѣ апсиды помѣщено обязательное въ Крещальнѣ изображеніе Крещенія Спасителя. Посреди Іордана, по плечи въ водѣ, стоитъ совершенно обнаженный Іисусъ Христосъ

съ опущенной благословляющею правою рукой. На него сходитъ съ неба Духъ Святой въ видѣ бѣлаго голубка. Налѣво, на берегу,—Іоаннъ Предтеча. Онъ возлагаетъ правую руку на голову Христа, а лѣвую держитъ съ раскрытою ладонью передъ собою. Направо, на противоположномъ берегу,—два ангела съ покровами на рукахъ. Оба берега рѣки представлены холмистыми, и на одномъ изъ нихъ, рядомъ съ фигурою Крестителя, ростетъ дерево—то дерево, о которомъ въ проповѣди Крестителя говорится, что „уже и сѣкира при корнѣ деревъ лежитъ". У ногъ Христа, слѣва, въ водѣ можно различить чуть замѣтные слѣды бѣлаго крестика—о крестикѣ этомъ ходила легенда, что онъ поставленъ на днѣ Іордана въ томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ, при Крещеніи Спасителя, Іорданъ „вспять обратился" и... по сейчасъ ежегодно обращается вспять въ годовщину Богоявленія.

Краски ограничиваются синей, желтой, бѣлой и красной; зеленый цвѣтъ того тона, что въ древнѣйшей части росписи, здѣсь совсѣмъ не наблюдается, а зеленыя одежды и очень жидко проложенныя оттѣненія на тѣлѣ имѣютъ сѣровато-зеленый тонъ. Наиболѣе яркія краски—синяя въ фонахъ и желтая въ вѣнчикахъ. Наружный очеркъ, черты лица, а также волосы сдѣланы темно-красною краской; и дерево на лѣвомъ берегу имѣетъ широкій красный контуръ. Надпись греческая, исполнена бѣлыми буквами.

На столбахъ по сторонамъ апсиды имѣются очень испорченныя, потерявшія почти всѣ свои краски изображенія двухъ святыхъ. Одѣты они въ плащи, накинутые на лѣвое плечо и застегнутые на груди, въ рукахъ держатъ мученическіе кресты. Повидимому, это—свв. князья-мученики Борисъ и Глѣбъ, первые русскіе мученики, память которыхъ особенно торжественно праздновалась въ домонгольскій періодъ. Въ этомъ случаѣ мы бы имѣли древнѣйшій примѣръ изображенія ихъ въ настѣнной живописи, второй примѣръ чего представляетъ алтарная роспись Спаса-Нередицы близъ Новгорода, самаго конца XII вѣка. Почти съ полною увѣренностью можно признать фрески софійской Крещальни русскимъ уже произведеніемъ XII вѣка.

Мы, слѣдовательно, забѣжали впередъ: о русскихъ мастерахъ еще рѣчь впереди, когда мы будемъ говорить о мозаикахъ Михайловскаго и о фрескахъ Кирилловскаго соборовъ. Но намъ хотѣлось тутъ же, не прерывая описанія росписи св. Софіи, упомянуть и о русскихъ фрескахъ Крещальни, чтобы показать, какъ построенный однимъ княземъ храмъ продолжаетъ и при другихъ князьяхъ жить полною жизнью: если нужно, къ нему прибавляются новыя части, эти новыя части расписываются, безъ всякой археологиче-

ской поддѣлки подъ старую манеру. Такъ всегда бываетъ въ тѣ эпохи, когда искусство по-настоящему живо и продолжаетъ творить, отнюдь, конечно, не порывая связей съ предшествущимъ развитіемъ, но также отнюдь рабски подъ старые образцы не подлаживаясь. Можно только пожелать, чтобы и наши художники слѣдовали мудрому примѣру предковъ: творили свое, не порывая связей съ предшественниками и не поддѣлываясь подъ старое— ни подъ свое, ни подъ чужое...

XII. Скульптура въ св. Софіи.

Наряду съ живописью, и скульптура была призвана для украшенія св. Софіи. Въ настоящее время отъ этой скульптуры въ самомъ храмѣ на мѣстѣ остались однѣ плиты, образующія перила хоръ, и такъ какъ эти плиты покрыты узорною рѣзьбою лишь съ освѣщенной стороны, т. е. со стороны обращенной внутрь храма, то разсмотрѣть рѣзьбу можно только издали—снизу или съ противоположныхъ хоръ, и посѣтители ея обыкновенно просто не замѣчаютъ.

Нѣкогда скульптура играла и въ св. Софіи, какъ и въ Десятинной церкви, гораздо болѣе значительную роль: были и каменныя колонны съ рѣзными главами (капителями), были дверныя обрамленія, были узорныя фризы и т. д. Отъ всего этого сохранились обломки, сложенные въ настоящее время въ Крещальнѣ. Обломки эти—лишь жалкіе остатки былого великолѣпія: то, что сейчасъ лежитъ въ Крещальнѣ, все—или мраморное, изъ простого свѣтлаго сѣраго мрамора, или шиферное, а между тѣмъ, еще въ концѣ XVI вѣка секретарь короля Сигизмунда польскаго Гейденштейнъ видѣлъ въ св. Софіи колонны изъ порфира, мрамора и алебастра. О томъ, что нѣкогда, дѣйствительно, были въ храмѣ скульптурныя части изъ драгоцѣнныхъ матеріаловъ, свидѣтельствуетъ еще одинъ нашѣдшійся въ св. Софіи гладко отполированный небольшой кусокъ порфира. Повидимому, порфировыя и алебастровыя части были похищены во время уніатскаго господства и пошли на украшеніе иныхъ храмовъ.

Ни мрамора, ни, тѣмъ менѣе, порфира въ окрестностяхъ Кіева нѣтъ: обрабатывать эти породы камня русскіе каменосѣчцы; явно, не могли умѣть, т. е. и матеріалъ, и мастера были заморскіе. Откуда? На этотъ вопросъ отвѣтъ невозможенъ, пока кіевскіе обломки не будутъ подвергнуты петрографическому изслѣдованію.

Дѣло въ томъ, что въ каждой мѣстности мраморъ имѣетъ свое особое кристаллическое строеніе, и по этому строенію можно опредѣлить происхожденіе любого куска мрамора. Вблизи Константинополя были, на Мраморномъ морѣ, знаменитыя Проконисскія каменоломни, снабжавшія мраморомъ и греческіе города на Черноморскомъ побережьѣ, и я не вижу ничего невѣроятнаго въ предположеніи, что черезъ Константинополь мраморъ шелъ вверхъ по Днѣпру до Кіева. Порфиръ и въ Константинополь привозился издалека, изъ Ѳракіи и изъ Малой Азіи, а слѣдовательно—могъ привозиться непосредственно оттуда же и въ Кіевъ. Есть и на Кавказѣ и мраморъ, и порфиръ—вполнѣ допустимо, что и камень, и мастера проникли въ Кіевъ оттуда. Тутъ историкъ искусства безъ помощи спеціалиста-минералога ничего опредѣленнаго не можетъ сказать, тѣмъ болѣе, что и разсмотрѣніе узоровъ и сравненіе ихъ съ соотвѣтствующими „византійскими" затруднено количественною недостаточностью при качественной незначительности софійскихъ фрагментовъ.

Иначе обстоитъ дѣло съ тѣми шиферными плитами-перилами, о которыхъ мы только-что упомянули, и съ мраморнымъ гробомъ Ярослава, который нынѣ поставленъ въ алтарѣ придѣла св. Владимира. Этими памятниками стоило бы и давно слѣдовало заняться подробно, и тогда они заговорятъ. Но только, пока спеціалисты намъ не подготовили почву, углубляться тутъ въ трудные вопросы сравнительнаго изученія узоровъ намъ не годится.

Неизобразительное искусство гораздо болѣе распространено и гораздо болѣе жизненно-необходимо, нежели искусство изобразительное: первое всякій народъ создаетъ, въ сущности, уже въ пору своего культурнаго и художественнаго младенчества, безсознательно выражая въ линіяхъ и пятнахъ краски самую глубину своего духа, и сколько бы потомъ ни жилъ народъ, онъ можетъ разрабатывать и развивать данныя своего первоначальнаго узора, но измѣнить его не можетъ, какъ не можетъ отдѣльный человѣкъ измѣнить своего индивидуальнаго узора—почерка, сколько бы онъ ни работалъ надъ его усовершенствованіемъ. Изобразительное же искусство создается гораздо позднѣе, когда народъ имѣетъ за своими плечами много вѣковъ культурной работы, и надо сказать, что вовсе не всѣ народы имѣютъ одинаковое тяготѣніе къ изображеніямъ; изобразительное искусство въ значительной мѣрѣ связываетъ художника формами той дѣйствительности, среди которой приходится жить, и которую приходится изображать, и въ изобразительныхъ произведеніяхъ, наряду съ

субъективнымъ элементомъ, имѣется еще элементъ объективный, который можетъ существенно замутить соотвѣтствіе между художественнымъ произведеніемъ и духовною жизнью того народа, для котораго искусство создается.

И въ области узора сношенія разныхъ народовъ проявляются въ заимствованіяхъ. Но и въ области узора заимствуется добровольно вовсе не все сплошь безъ разбора, а только то, что „нравится“, что „по вкусу придется“. О вкусахъ, говоритъ пословица, не спорятъ: дѣйствительно, вкусъ есть нѣчто такое, чего мы пока въ подробностяхъ даже и объяснить не умѣемъ, нѣкоторое внутреннее соотвѣтствіе между тѣмъ, что нравится, и тѣмъ, кому нравится. Каждый народъ изъ всего того, что онъ находитъ у сосѣдей, выбираетъ и прочно усваиваетъ лишь то, что ему по душѣ.

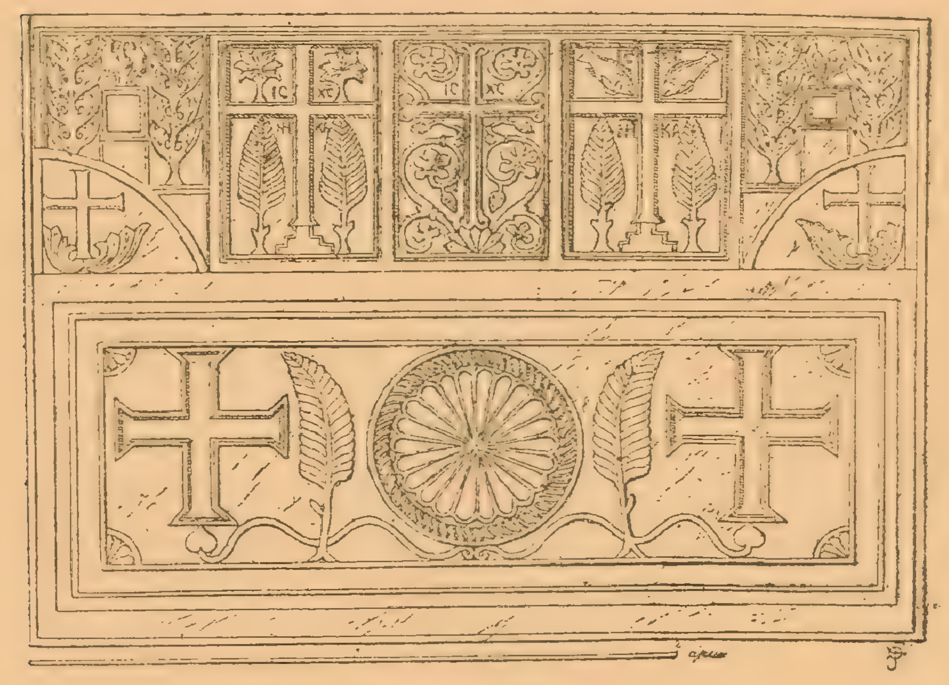
Русскій народъ до Владимира и Ярослава свои неизобразительныя потребности проявлялъ въ украшеніи предметовъ своего ежедневнаго обихода, въ украшеніи своей особы и, по всему вѣроятію, также въ украшеніи своего жилья. Но только съ того времени, когда начинаютъ возводиться большія и долговѣчныя постройки церковныя и дворцовыя, т. е. со времени укрѣпленія единодержавнаго государственнаго строя и православія, потребовались монументальныя узорныя композиціи. Ихъ не было у русскихъ, и ихъ пришлось позаимствовать у сосѣдей.

Но тутъ необходимо нѣкоторое отступленіе отъ историческаго повѣствованія въ сторону теоріи искусства. Теорія, конечно,—вещь и трудная, и невеселая, и я, какъ видитъ читатель, всячески стараюсь не говорить въ этомъ направленіи лишняго. Но ничего не подѣлать: вовсе безъ теоріи не обойтись.

Скульптура отличается отъ живописи тѣмъ, что не устанавливаетъ одну обязательную для публики точку зрѣнія на произведеніе. Человѣческую, напримѣръ, фигуру, изваянную скульпторомъ,—статую—мы можемъ послѣдовательно разсмотрѣть со всѣхъ сторонъ, можемъ изучить и лицо, и профиль, и затылокъ; у человѣческой фигуры, изображенной живописцемъ,—на картинѣ—мы видимъ только то, что намъ захотѣлъ показать художникъ: лицо—такъ лицо, затылокъ—такъ затылокъ. Промежуточное положеніе между скульптурою и живописью, между статуею и картиною занимаетъ рельефъ: по матеріалу, по техникѣ и по трехмѣрности рельефъ приближается къ скульптурѣ, а ограниченіемъ количества возможныхъ точекъ зрѣнія сроденъ живописи.

Ближе къ скульптурѣ рельефъ выпуклый, „высокій“ (го-рельефъ), который выдерживаетъ масштабъ во всѣхъ трехъ измѣ-

реніяхъ, но прикрѣпляетъ изваяніе къ тому или иному опредѣленнному фону, такъ что зритель, чтобы осмотрѣть изваяніе, не можетъ обойти его кругомъ, а можетъ описать лишь полукругъ. Ближе къ живописи „низкій“ рельефъ (ба-рельефъ), въ которомъ фигуры какъ-бы сплюснуты, т. е. въ вышину и въ ширину выдержанъ иной масштабъ, нежели въ толщину; наиболѣе общеизвѣстный примѣръ ба-рельефа—царскій портретъ на старомъ русскомъ серебряномъ рублѣ. Но переверните этотъ самый рубль, и Вы увидите третій родъ рельефа—плоскій: двуглавый орелъ исполненъ совершенно иначе, чѣмъ портретъ, ибо тутъ вообще



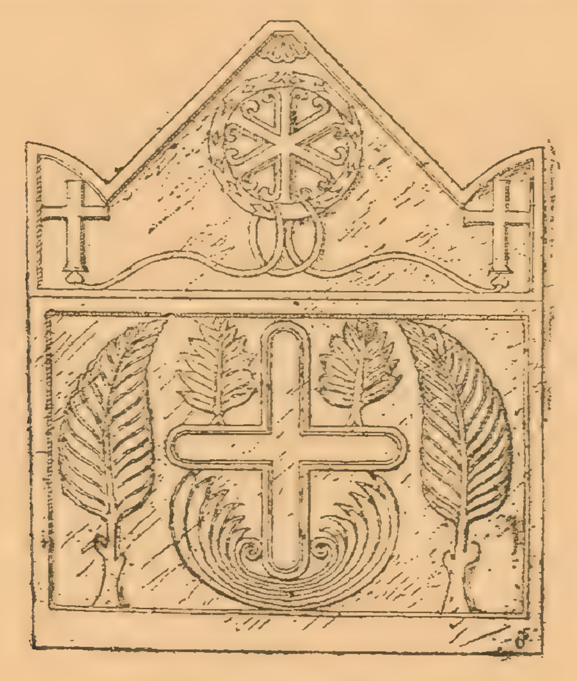
15. Ярославова гробница.

нѣтъ тѣлесности, нѣтъ третьяго измѣренія, а есть линейный рисунокъ, въ которомъ только наведенныя какою-либо краскою линіи замѣнены линіями тѣней.

Скульптура, т. е. искусство дѣлать статуи, никогда не процвѣтало ни у одного славянскаго племени. Славяне имѣли великихъ людей на всѣхъ поприщахъ человѣческаго творчества, только не въ скульптурѣ. Правда, мы видѣли выше, что при Владимирѣ начинаютъ на Руси ставить изваянные человѣкоподобные истуканы, но это, несомнѣнно, или была варяжская (германская) затѣя, или это было навѣяно чьимъ-нибудь инымъ примѣромъ. Во вся-

комъ случаѣ, скульптурныя поползновенія очень быстро прекратились, отчасти подъ вліяніемъ Церкви, которая къ ваянію относилась (а на Руси и по сей часъ относится) весьма несочувственно, но прежде всего, разумѣется, потому, что скульптура внутренне чужда славянской душѣ. Явно, скульптура слишкомъ матеріальна и своею логичностью слишкомъ связываетъ причудливую и своенравную славянскую мечту—скучно всегда возиться съ опредѣленіемъ центра тяжести, да съ разсчетомъ вѣса и прочности матеріала...

Изъ всѣхъ видовъ скульптуры для славянской души наиболѣе пріемлемъ плоскій рельефъ, именно потому, что онъ—наименѣе



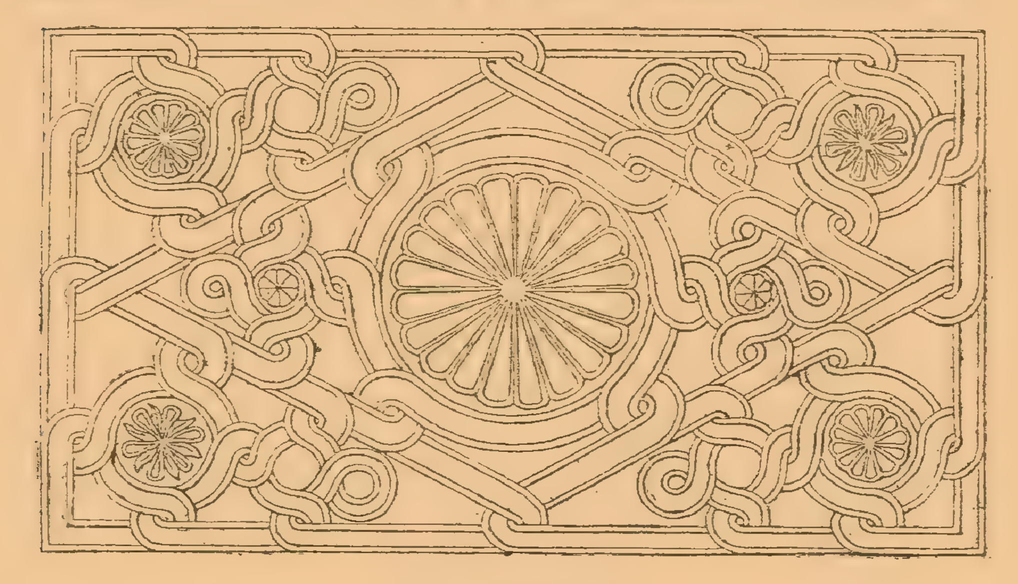
16. Ярославова гробница.

похожъ на скульптуру: линейный рисунокъ, только исполненный рѣзцомъ. Въ точности таковъ характеръ рельефовъ св. Софіи, въ точности таковъ, позднѣе, характеръ владимирско-суздальскихъ рельефовъ, всей сѣверной деревянной рѣзьбы московской, всего украинскаго рѣзьбарскаго искусства. Кіевляне XI вѣка сразу сумѣли выбрать какъ-разъ то, что русскимъ по душѣ!

Плоскій рельефъ почти вовсе не пригоденъ для цѣлей изобразительнаго искусства и потому въ Западной Европѣ, если въ средніе вѣка временно и появлялся подъ вліяніемъ Востока, то удержаться тамъ надолго не могъ—Западъ тяготѣетъ именно къ

изобразительному искусству. А Востокъ—и вмѣстѣ съ нимъ Русь—можетъ вполнѣ высказаться только въ узорѣ и потому удовлетворяется плоскимъ рельефомъ. И тѣ кіевскія шиферныя плиты, по поводу которыхъ мы завели рѣчь объ основныхъ свойствахъ скульптуры, такія же плоскія и узорныя.

Но узоры бываютъ разные. Какъ въ музыкѣ есть мажорныя и минорныя тональности, такъ и узоръ можетъ быть прямолинейнымъ и криволинейнымъ; и какъ въ музыкѣ есть простые, прозрачные ритмы („счеты" 3 и 4), и есть ритмы очень сложные и даже, съ непривычки, трудно уловимые („счеты" русскіе, по преимуществу, 7, 11, 13), такъ и въ узорѣ возможны логически-ясныя и простыя линейныя построенія, и возможны построенія замысловатыя, прихотливыя, запутанныя. Послѣ всего того, что мы уже сказали о древнерусскомъ искусствѣ, легко догадаться, каковы были тѣ узоры, которые особенно понравились кіевлянамъ XI вѣка.



17. Плита перилъ.

Если вся плита имѣетъ форму прямоугольнаго параллелограмма, греку кажется естественнымъ вписать въ него ромбъ, своими углами касающійся середины четырехъ сторонъ обрамленія, а внутри помѣстить еще кругъ; кругъ можно, чтобы не было пустоты, заполнить розеткою, въ углахъ параллелограмма, пожалуй, можно начертить еще четыре маленькихъ круга. Получается очень простой, очень ясный и очень гармоничный узоръ. Рѣзчику кіевскихъ плитъ все это вовсе не по душѣ. Ему нравится восточная (идущая изъ доисторической Месопотаміи) безконечная плетушка,

ленточный узоръ. И онъ превращаетъ въ плетушку геометрическія построенія грека, онъ причудливо фантазируетъ на греческую математическую тему! И параллелограммъ обрамленія, и ромбъ, и круги—ему представляются случайностями изгибовъ запутанной ленты. Съ грѣхомъ пополамъ онъ выдерживаетъ все-таки прямыя линіи, но не признается въ нихъ, отвлекаетъ отъ непріятной ему прямизны вниманія зрителя, прерываетъ прямыя линіи узлами и т. д.

Такимъ образомъ, выясненіе вопроса, откуда въ Кіевъ пришло то искусство, которое представлено рельефами св. Софіи, для нашихъ цѣлей сейчасъ не необходимо; оно могло—это надо признать—въ Кіевъ явиться и изъ Константинополя (ибо и Константинополь въ XI вѣкѣ увлекался восточнымъ узоромъ), могло явиться и съ Кавказа. Рельефы эти такъ краснорѣчиво говорятъ намъ о томъ, кто были по своему душевному складу кіевляне временъ Ярослава, что даже не такъ и интересно, кто̀ въ данномъ случаѣ былъ учителемъ кіевлянъ—Константинополь ли, или Кавказъ.

XIII. Древнѣйшіе русскіе мастера.

Константинополь ли, Кавказъ ли—достовѣрно то, что въ XI вѣкѣ русскихъ кто-то училъ, и что св. Софію, напримѣръ, создавали не русскіе мастера, хоть и создавали именно такъ, какъ требовалось русскому заказчику. И Софію строили и украшали иноземцы, и, уже во второй половинѣ XI вѣка, соборъ Кіево-Печерской Лавры построили и украсили иноземные мастера, какъ повѣствуетъ кіево-печерскій Патерикъ. Но продолжаться безконечно такое господство заморскихъ художниковъ не могло: и потому, что сами русскіе со временемъ научились обходиться безъ иностранцевъ, и потому, что въ степи становилось все болѣе и болѣе безпокойно, что сношенія Кіева и съ Кавказомъ, и съ Константинополемъ дѣлались почти невозможными.

Трудно было обходиться безъ привозныхъ матеріаловъ. Нѣтъ въ горахъ Украины тѣхъ разноцвѣтныхъ каменныхъ породъ, которыя давали такіе великолѣпные красочные эффекты въ великокняжескихъ храмахъ. Отказаться отъ красочности, столь любезной сердцу кіевлянъ...—да, въ случаѣ крайней необходимости! Но нельзя ли чѣмъ-нибудь замѣнить каменныя облицовки и каменные штучные полы?

Оказалось: можно! Можно создать такую имитацію камня, которая будетъ чуть-ли не еще богаче и роскошнѣе камня.

Лѣтомъ 1908 года В. В. Хвойка открылъ возлѣ Десятинной церкви относящуюся еще къ серединѣ XI вѣка большую мастерскую, въ которой выдѣлывались поливныя плитки. Тутъ нашлись въ большомъ количествѣ и недодѣланныя, и испорченныя, и только-что приготовленныя къ обливкѣ плитки, нашлись и куски той стеклянной массы, которою покрывалась поверхность плитокъ, нашлись и тигли, въ которыхъ полива плавилась. Иногда тигли бывали, оказывается, двойные, такъ что можно было ихъ наполнять одновременно поливою двухъ разныхъ тоновъ и, попеременно выливая на раскаленный кирпичъ расплавленную стеклянную массу то черезъ одинъ, то черезъ другой носикъ, смѣшивать краски въ разныхъ пропорціяхъ и достигать чудесной игры и переливчатости изразца.

Въ кіевскомъ Городскомъ Музеѣ имѣется богатѣйшая коллекція поливныхъ кирпичей и изъ Кіева, и изъ Бѣлгородки подъ Кіевомъ. Вь этой коллекціи есть плитки, въ точности имитирующія самыя рѣдкія и даже небывалыя разноцвѣтныя каменныя породы, есть плитки съ металлическими золотистыми и серебристыми рефлексами, есть плитки, гдѣ на фонѣ одного цвѣта выдѣляется нарочитый узоръ другого цвѣта, и т. д. Конечно, не константинопольскіе мастера, которые сами ничего подобнаго не умѣли дѣлать, научили кіевлянъ такому изумительному мастерству, а могли научить только керамисты Персіи или Месопотаміи: тамъ, въ Рей (близь Тегерана), въ Раккѣ (на Евфратѣ, приблизительно на 36 параллели сѣверной широты) и въ другихъ культурныхъ центрахъ именно въ XI и XII вѣкахъ процвѣтало высокое поливное искусство.

Многоцвѣтныя блестящія и переливающія поливныя плитки прекрасно могли замѣнять въ настилахъ половъ и въ облицовкахъ стѣнъ привозные мраморы и порфиры. Со строительнымъ матеріаломъ русскіе рабочіе тоже великолѣпно освоились: они скоро перестали тщательно выдѣлывать тѣ квадратные, тонкіе, хорошо обожженные кирпичи, изъ которыхъ возведены постройки Владиміра Святого и Ярослава Мудраго, а начали дѣлать кирпичи очень большіе, продолговатые, толстые, хуже обожженные, съ большою примѣсью мелкихъ камешковъ въ глинѣ; да и „цемянка“, смѣсь извести съ толченымъ кирпичемъ, стала не та... Въ итогѣ, изъ многочисленныхъ монументальныхъ построекъ XII вѣка сравнительно мало-что уцѣлѣло до нашихъ дней. Но объ этомъ горюемъ мы, а мастерамъ XII вѣка до этого никакого, конечно, нѣтъ дѣла.

Впрочемъ, и мы, по совѣсти говоря, горюемъ мало: ни одинъ народъ въ мірѣ не забылъ такъ основательно своего прошлаго, не порвалъ съ прошлымъ такъ рѣшительно всѣ свои связи, не проявляетъ къ памятникамъ своей родной старины такого полнаго равнодушія, какъ мы, всѣ, снизу доверху. Остатки великокняжеской поры имѣются вовсе не только въ Кіевѣ, въ Бѣлгородкѣ, въ Черниговѣ, но еще и въ Острѣ, и въ Овручѣ, въ Переяславѣ, въ Каневѣ, во Владимірѣ Волынскомъ, въ Новгородѣ Сѣверскомъ, въ Галичѣ и въ иныхъ мѣстахъ. Въ какомъ видѣ все это сохранилось, Боже милосердный! И даже то, что сохранилось, намъ по-настоящему, надо признаться, просто неизвѣстно: „литература" о памятникахъ искусства великокняжеской эпохи почти вся состоитъ изъ замѣтокъ, статей, рапортовъ, напечатанныхъ въ разныхъ мѣстныхъ епархіальныхъ и губернскихъ изданіяхъ, которыхъ не сыскать нигдѣ, или даже рукописныхъ, затерянныхъ Богъ знаетъ въ какихъ архивахъ; и написаны всѣ эти статьи, замѣтки, рапорты, доклады въ большинствѣ случаевъ не спеціалистами-изслѣдователями, а мало компетентными мѣстными любителями старины или ко всему равнодушными чиновниками.

Предстоитъ огромная и невѣроятно сложная работа, если будетъ рѣшено хоть теперь, наконецъ, сдѣлать все то, что давно должно было бы быть сдѣлано. Для этой работы потребуются большія деньги, ибо безъ денегъ не будетъ ни необходимыхъ достаточно подготовленныхъ работниковъ, ни столь же необходимаго и очень дорого стоющаго техническаго оборудованія. Задача тѣмъ болѣе трудна, что, въ условіяхъ нашей страны и нашего времени, она исполнима только въ государственномъ масштабѣ, по иниціативѣ и на средства какого-нибудь центральнаго вѣдомства, а между тѣмъ, въ этомъ дѣлѣ безъ частной иниціативы и безъ частныхъ пожертвованій, повидимому, трудно сдѣлать что-нибудь путное: въ западной Европѣ и въ Америкѣ это давно поняли, и тамъ люди знаютъ, что сохраненіе, изслѣдованіе и изданіе памятниковъ старины отнюдь не есть прихоть немногихъ, а есть патріотическій долгъ каждаго сознательнаго гражданина. Что въ этомъ направленіи сдѣлано за границею, то̀ въ значительной мѣрѣ сдѣлано не на государственный счетъ, а иждивеніемъ частныхъ людей. У насъ же всюду и вездѣ отдуваться должна все та же „Казна", а у „Казны" и безъ археологіи больше ра́сходовъ, хлопотъ и заботъ, чѣмъ надо...

Но мы отклонились отъ нашей прямой задачи: охарактеризовать творчество первыхъ русскихъ художниковъ, насколько это можно.

Въ архитектурныхъ формахъ русскіе зодчіе въ общихъ чертахъ придерживаются готовыхъ образцовъ, немного ихъ только, быть можетъ, упрощая: строятся исключительно центральнокупольныя церкви, съ куполомъ на четырехъ парусахъ, съ подкупольными арками на четырехъ столбахъ, съ трехчастнымъ алтаремъ во всю ширину восточной стѣны церкви, съ удлиненнымъ обыкновенно планомъ (тѣ боковыя галлереи, которыя столь сильно расширяли планы св. Софіи и Михайловскаго собора по примѣру св. Софіи, въ прочихъ храмахъ устранены), часто безъ западнаго притвора. Для спеціалистовъ всѣ эти памятники представляютъ, разумѣется, весьма значительный интересъ; но здѣсь мы можемъ о нихъ особо не говорить, ибо существенно-новаго русское зодчество въ нихъ не создало.

О ваяніи надо сказать кое-что. Появляются рельефы мѣстной и даже, по всему вѣроятію, русской работы, исполненные изъ шифера. Въ алтарную стѣну Златоверхаго Михайловскаго собора снаружи теперь вдѣланы рельефы, изображающіе конныхъ святыхъ. Тутъ не можетъ быть никакого сомнѣнія въ происхожденіи образцовъ, которые имѣлъ передъ глазами и на которыхъ учился кіевскій мастеръ. Всадники расположены симметрично и почти въ точности повторяютъ одинъ другого; у обоихъ за плечами одинаковымъ узоромъ развѣваются плащи—этотъ узоръ хорошо извѣстенъ по сасанидскимъ (персидскимъ) рельефамъ и по многочисленнымъ кавказскимъ примѣрамъ; о Кавказѣ приходится вспоминать при видѣ этихъ рельефовъ и по поводу сюжета, и по поводу вооруженія всадниковъ. Не было бы ничего удивительнаго, если бы дѣлавшій ихъ мастеръ оказался пріѣзжимъ кавказцемъ.

Но вотъ другой рельефъ, тоже изъ шифера, т. е. изъ мѣстнаго, не очень, во всякомъ случаѣ, дальняго матеріала; найденъ онъ, по всему вѣроятію, гдѣ-нибудь около развалинъ св. Ирины и хранится въ настояеще время въ Археологическомъ музеѣ кіевскаго Университета, въ учрежденіи, большинству кіевлянъ совершенно неизвѣстномъ даже по названію, но, тѣмъ не менѣе, заключающемъ не мало предметовъ, относящихся къ древнему Кіеву и исторически очень важныхъ. ·Университетскій рельефъ до чрезвычайности интересенъ тѣмъ, что въ немъ мы можемъ привѣтствовать, почти навѣрное, русскую работу. И вотъ почему.

Сохранившійся обломокъ рельефа представляетъ воина, ставшаго на одно колѣно; въ правой рукѣ онъ держитъ поднятый мечъ, на лѣвую онъ надѣлъ круглый небольшой щитъ... Но я не точно выражаю, какъ и что, въ дѣйствительности, изобразилъ художникъ, хотя совершенно, повидимому, точно обозначаю то,

что онъ хотѣлъ изобразить. Все дѣло заключается въ томъ очень извѣстномъ теоретикамъ искусства фактѣ, что мы никогда не воспроизводимъ дѣйствительность такою, какою мы ее въ данный моментъ видимъ, а всегда такою, какою мы ее себѣ, на основанiи многихъ зрительныхъ воспрiятiй, представляемъ. Вся выучка художника состоитъ въ томъ, чтобы научиться—не держать въ рукѣ карандашъ (это наука не особенно хитрая!), а воображать достаточно явственно и отчетливо то, что передъ глазами. Когда мы говоримъ, что такой-то поворотъ „труденъ", „не удается", то это вовсе не значитъ, что провести карандашомъ такъ труднѣе, чѣмъ этакъ, а значитъ, что такой-то поворотъ даннаго предмета намъ непривыченъ, и потому его себѣ точно и отчетливо представить намъ затруднительно. Всѣ дѣтскiе рисунки могутъ служить великолѣпнымъ и весьма поучительнымъ матерiаломъ для изученiя психологiи рисунка, да и взрослые—и дикари, и не-дикари—на себѣ самихъ могутъ провѣрить сказанное.

Такъ вотъ: ваятель, который трудился надъ кiевскимъ университетскимъ рельефомъ, никакъ не могъ справиться со своею—очень, по существу, несложною—задачею: онъ не сумѣлъ изобразить щитъ, надѣтый на руку воина. Воинъ обращенъ, съ точки зрѣнiя зрителя, налѣво, и щитъ, слѣдовательно, долженъ былъ бы закрывать всю эту лѣвую руку; мастера такое изображенiе, однако не удовлетворяло бы, ибо онъ опредѣленно знаетъ, что у человѣка двѣ руки, и видѣть только одну руку онъ не согласенъ. И онъ поступилъ, какъ тотъ ребенокъ, который никакъ не могъ помириться съ тѣмъ, что у мамы, надъ изображенiемъ которой онъ трудился, есть ноги, а ихъ за юбкою вовсе не видать,—и нарисовалъ мамины ноги на юбкѣ. Кiевскiй ваятель вывернулъ воину щитъ, показалъ щитъ зрителю (и самому себѣ, прежде всего) съ внутренней стороны, показалъ тѣ ремни, въ которые вдѣвается рука, показалъ и самое руку, но продѣть руку въ ремни не смогъ: для него ясно устройство щита, для него ясенъ видъ руки, но онъ никогда не всматривался въ то, какъ рука продѣвается въ ремни, ибо въ то время, когда рука продѣта, щитъ обращенъ внутреннею стороною къ туловищу воина. Въ кiевскомъ рельефѣ сказывается такая поражающая, чисто дѣтская безпомощность и неумѣлость, что приписать его прiѣзжему мастеру никакъ нельзя: выписывались далеко заграницу и въ стародавнiя времена, какъ и теперь, разумѣется, только мастера настоящiе, а не неопытные новички.

Ваянiе въ кiевскомъ искусствѣ никакой замѣтной роли не играетъ. Все творческое вниманiе русскихъ художниковъ сосре-

доточено на живописной отдѣлкѣ зданій. Мы уже достаточно говорили о томъ, что̀ именно цѣнили въ этой отдѣлкѣ древніе русскіе знатоки. Они любили яркую игру красокъ, любили узорные пестрые настилы въ полахъ, любили пестрыя облицовки на стѣнахъ, и разъ оказалось, что того матеріала, къ которому пріучили ихъ кавказскіе строители, не провезти въ Кіевъ, потому что кочевники не пропускаютъ тяжело груженныхъ каравановъ, они придумали, чѣмъ замѣнить камень. Но такъ какъ и искусственные облицовочные матеріалы обходились чрезвычайно дорого, то и отъ нихъ пришлось отказаться. Вкусу къ красочности пришлось удовлетворять при помощи одной только росписи водяными красками по свѣжей еще штукатуркѣ, такъ называемыми фресками. Наиболѣе показательны сохранившіяся въ достаточно значительныхъ частяхъ двѣ росписи: мозаичная въ соборѣ Михайловскаго монастыря въ Кіевѣ, начала XII вѣка, и фресковая въ соборѣ Кирилловскаго монастыря близь Кіева, середины XII вѣка.

Когда, въ серединѣ XVII вѣка, антіохійскій патріархъ Макарій проѣздомъ въ Москву былъ въ Кіевѣ, его сынъ, архидіаконъ Павелъ Алеппскій, записалъ въ своемъ дневникѣ о Михайловскомъ соборѣ слѣдующее: „Великій алтарь похожъ на алтарь св. Софіи и монастыря Печерскаго, съ тремя большими окнами. На передней его сторонѣ есть изображеніе Владычицы, стоящей, воздѣвъ свои руки съ открытыми дланями,—изъ позолоченной мозаики; также изображеніе Господа, который раздаетъ своимъ ученикамъ, стоящимъ съ обѣихъ сторонъ, хлѣбъ и кровь божественные. Подъ ними кругомъ изображенія архіереевъ — все изъ мозаики. Направо отъ этого алтаря второй алтарь съ высокимъ куполомъ, а налѣво третій. Святая церковь имѣетъ три двери“ и т. д.

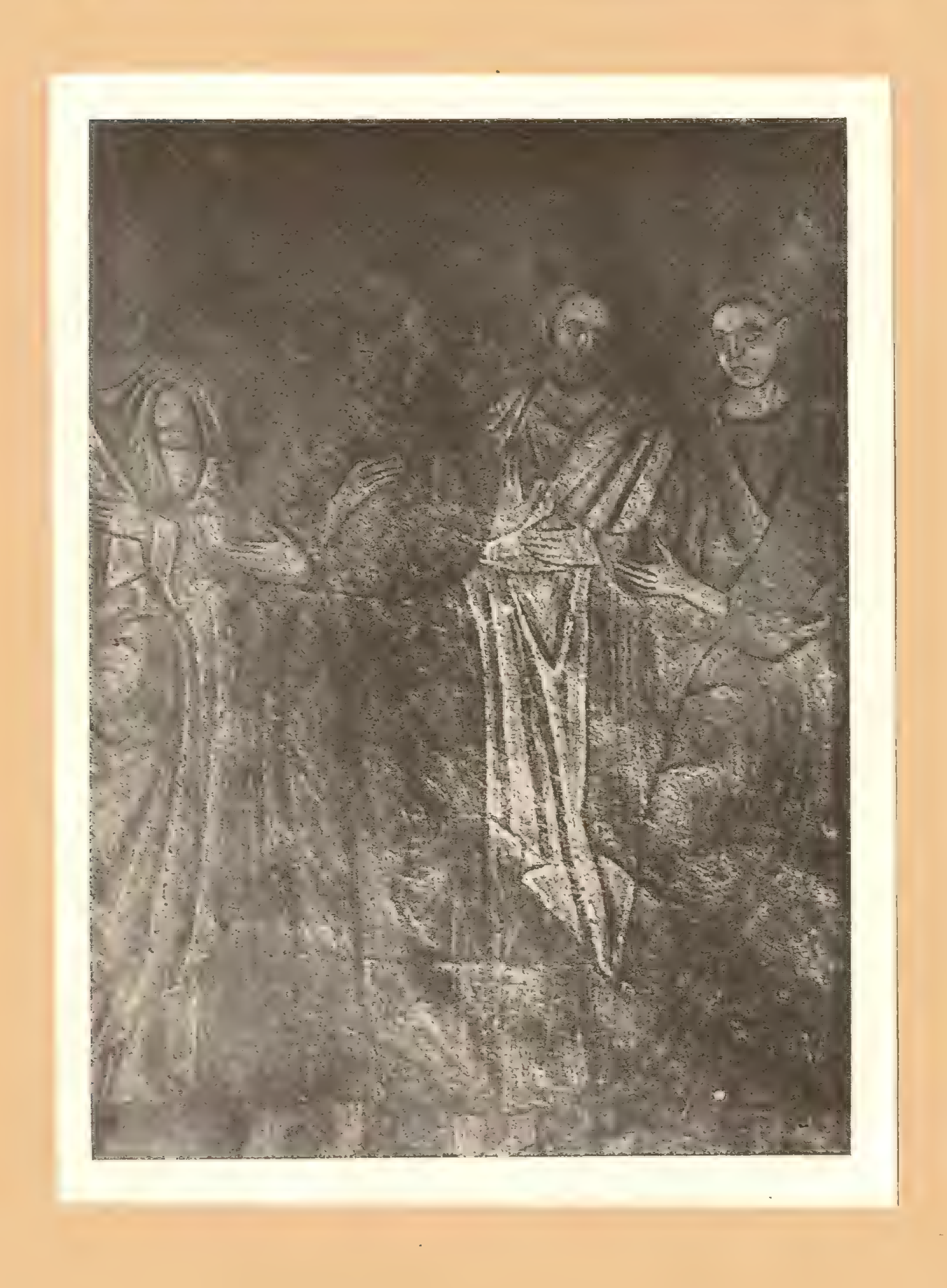
Изъ этого описанія явствуетъ, что въ серединѣ XVII вѣка еще была болѣе или менѣе цѣла вся роспись алтаря, во всемъ похожая на мозаичныя же росписи св. Софіи и Печерскаго собора, но что внѣ алтаря никакихъ мозаикъ, во всякомъ случаѣ, не было, а можетъ быть—не было уже и никакой росписи. Въ настоящее время изъ видѣнныхъ Павломъ Алеппскимъ мозаикъ существуетъ лишь большая композиція Евхаристіи, да нѣсколько довольно сильно поломанныхъ отдѣльныхъ фигуръ на южной и сѣверной стѣнахъ главнаго алтаря.

Къ сожалѣнію, алтарь Михайловскаго собора гораздо хуже освѣщенъ, чѣмъ алтарь св. Софіи, а мозаики находятся выше, чѣмъ въ св. Софіи, такъ что разсмотрѣть и описать ихъ много труднѣе. Нѣкогда и съ Михайловскаго Причащенія апостоловъ тѣмъ же профессоромъ А. В. Праховымъ, который открылъ и

воспроизвелъ всѣ купольныя и часть алтарныхъ мозаикъ св. Софіи, была исполнена прорись и раскрашена, но она такъ и осталась неизданною, и мы ее знаемъ лишь по небольшой опубликованной Праховымъ фотографіи. Этотъ существеннѣйшій пробѣлъ въ нашихъ знаніяхъ тѣмъ болѣе досаденъ, что Михайловская мозаика—древнѣйшее и единственное въ своемъ родѣ сохранившееся произведеніе русскихъ, повидимому, мозаичистовъ.

Въ лѣтописи подъ 6616 (1108) годомъ записано: „Заложена бысть церкы святаго Михаила Златоверхая, Святополкомъ княземъ, въ 11 иулия мѣсяца". Если только текстъ этого мѣста лѣтописи не искаженъ переписчиками, онъ очень краснорѣчиво говоритъ намъ и о томъ, когда зданіе было вполнѣ закончено и—по крайней мѣрѣ, во-внѣ—отдѣлано: вѣдь церковь тутъ уже названа „Златоверхою", запись же сдѣлана не позже 6624 (1116) года, какъ о томъ свидѣтельствуетъ самъ авторъ, Михайловскій игуменъ Сильвестръ. Въ наиболѣе существенныхъ частяхъ зданіе, однако, было готово уже значительно ранѣе, ибо, какъ сообщаетъ тотъ же лѣтописецъ, въ 6621 (1113) году строитель храма Святополкъ скончался, „и положиша ѝ въ церкъви святаго Михаила, южебѣ самъ създалъ".

Всѣмъ этимъ не устанавливается, конечно, точно время исполненія мозаикъ Михайловскаго собора, но едва ли есть основанія и даже возможность допускать особенно позднее происхожденіе ихъ. XI вѣкъ—вѣкъ широкаго примѣненія мозаикъ въ Кіевѣ, XII вѣкъ—вѣкъ фресковой живописи. Вспомнимъ о приведенномъ нами уже текстѣ Патерика, въ которомъ говорится, что еще въ концѣ XI вѣка „мусію", т. е. самый матеріалъ, изъ котораго набираются мозаики, привозили въ Кіевъ изъ далекой Абхазіи или, если угодно, хотя бы и изъ Константинополя. Не этимъ ли объясняется, между прочимъ, и то выше отмѣчавшееся обстоятельство, что самые великолѣпные кіевскіе памятники, даже такіе, какъ св. Софія, мозаиками отдѣлывались частично, а не сплошь, какъ требовалъ бы константинопольскій вкусъ? Даже великолѣпному Ярославу было не по средствамъ расписать мозаиками всю св. Софію—вѣдь можно себѣ представить, что стоило перевезти въ Кіевъ изъ-за моря сотни пудовъ стеклянной смальты на сплошную роспись! Въ Михайловскихъ мозаикахъ уже совсѣмъ мало смальты, все больше мѣстный шиферъ. А когда половцы окончательно овладѣли степью, и сообщеніе съ югомъ, товарное, почти вовсе прекратилось, не изъ чего стало набирать мозаики, и мозаичное искусство замерло и понемногу забылось. Видно, не очень дорожили имъ кіевляне, не слишкомъ оно имъ казалось



18. Михайловскій монастырь: Причащеніе апостоловъ.

необходимымъ, разъ они не сдѣлали попытки замѣнить привозный матеріалъ, котораго больше нельзя было привозить, собственнымъ издѣліемъ.

Правда, въ Бѣлгородкѣ, въ развалинахъ храма, построеннаго—въ самомъ концѣ XII вѣка, въ 1197 г.—княземъ Рюрикомъ Ростиславичемъ и удивившаго современниковъ „высотою же и величествомъ и прочимъ украшеніемъ“, нашлись фрески съ позолоченными фонами, явное подраженіе мозаикѣ. Но дѣлать изъ этого факта выводъ, что кіевляне тосковали по мозаикѣ еще въ концѣ XII вѣка, повидимому, не слѣдуетъ: Рюрикъ Ростиславичъ именно желалъ удивить міръ великолѣпіемъ своего храма и долженъ былъ вспомнить о тѣхъ мозаикахъ, которыми славилась св. Софія.

Вдоль верхняго края Причащенія апостоловъ въ Михайловскомъ соборѣ начертана не греческая, какъ въ св. Софіи, а славянская литургическая надпись: †пріимѣтеиядитесеестьтѣломоеломимоезавывъоставлениегрѣховъпіитеотнеявьсисеестькръвьмояноваго завѣтаізавѣтаізліваемаязавыза. Что текстъ оборванъ на полуфразѣ, не должно, конечно, насъ чрезмѣрно удивлять: это простая неряшливость мозаичиста, который не потрудился заранѣе точно разсчитать мѣсто, которое потребуется для надписи. Но странное впечатлѣніе производитъ повтореніе въ концѣ текста: послѣ словъ „новаго завѣта“ въ записи, которою руководствовался, очевидно, мастеръ, слѣдовало слово „ізліваемая“, но мастеръ, набравъ первыя двѣ буквы „із“, потерялъ мѣсто, гдѣ остановился, разыскалъ послѣднюю букву „з“ и снова сталъ набирать „ізавѣтаізліваемая“. Мастеръ былъ не только человѣкомъ непредусмотрительнымъ, но и неграмотнымъ, который свою надпись не списывалъ, а срисовывалъ букву за буквою, не понимая и не подозрѣвая, что изъ буквъ всегда выходитъ какое-нибудь слово.

Впрочемъ, неграмотенъ мастеръ былъ не только въ буквальномъ смыслѣ слова, но и въ художественномъ—если къ нему приложить византійскую мѣрку, во всякомъ случаѣ. Въ нѣсколькихъ десяткахъ шаговъ отъ Михайловскаго монастыря стоитъ св. Софія, гдѣ мозаичистъ XII вѣка могъ учиться у мозаичиста XI вѣка. Но онъ не захотѣлъ. И я положительно не знаю болѣе сильнаго возраженія противъ постоянно повторяемаго указанія на неподвижность и на пристрастіе къ копированію византійскаго искусства, какъ сравненіе Михайловской мозаики съ Софійскою. Не такой ужъ значительный промежутокъ времени ихъ раздѣляетъ, разстояніе между обоими храмами ничтожно, а какая огромная стилистическая разница!

Движеніе застыло, пропорціи человѣческаго тѣла стали иныя, пониманіе рисунка и красокъ новое. Задача художнику поставлена изобразительная, но онъ самъ, въ душѣ, къ изобразительному искусству никакого тяготѣнія не испытываетъ; онъ внѣшняго, изображаемаго имъ же самимъ, міра не знаетъ, не цѣнитъ, не признаетъ. Узоръ ему нуженъ, а не изображеніе, да и узоръ-то особенный.

Въ человѣческомъ тѣлѣ онъ не чувствуетъ логики механизма и не видитъ, что тутъ всѣ части находятся въ опредѣленномъ соотношеніи между собою. А потому человѣческія фигуры у него стали непохожи на людей, стали уродливы, если на нихъ взглянуть съ анатомической точки зрѣнія: руки, ноги, головы сдѣлались маленькими, до странности ненужными придатками къ... хотѣлось бы сказать: къ тѣлу, но совершенно ясно, что о тѣлѣ говорить не приходится, ибо никакого скелета, никакой мускулатуры, никакихъ даже одеждъ, которыя бы соотвѣтствовали формамъ и движеніямъ тѣла, вовсе нѣтъ. Художникъ ограничивается силуэтомъ, въ общемъ—человѣкоподобнымъ, и этотъ силуэтъ заполняетъ рисункомъ складокъ, который, до извѣстной степени, напоминаетъ рисунокъ складокъ, видѣнный имъ въ какихъ-то образцахъ. Что это за образцы?

Если мы поищемъ въ византійскихъ (константинопольскихъ или кавказскихъ, безразлично) украшенныхъ миніатюрами Евангеліяхъ, мы безъ колебанія въ миніатюрахъ нѣкоторыхъ рукописей XI и XII вѣковъ узнаемъ стиль Михайловской мозаики. Я имѣю въ виду тотъ типъ рукописей, который представленъ греческимъ Евангеліемъ № 74 парижской Національной Библіотеки, Евангеліемъ Гелатскаго монастыря близь Кутаиса, болгарскимъ Евангеліемъ Покровской единовѣрческой общины въ Елисаветградѣ. Всѣ эти рукописи принадлежатъ къ монашеской редакціи иллюстраціи Евангелія: многочисленныя, бѣгло набросанныя безъ обрамленій картинки, не претендующія на большое живописное мастерство, наивно буквально поясняющія текстъ, переводящія слова текста въ безпрерывный рядъ картинокъ. Монахъ, дѣлавшій подобныя миніатюры, никакъ не могъ, если только онъ хотѣлъ когда-нибудь окончить трудъ свой, посвящать каждой миніатюрѣ много вниманія и времени, старательно компоновать каждую картинку: у него былъ запасъ готовыхъ пріемовъ и формъ, привычно ложившихся на пергаменъ, упрощенныхъ—я бы сказалъ: іероглифовъ. Михайловскія мозаики не что иное, какъ увеличенныя до громадныхъ размѣровъ и исполненныя мозаичною техникою монашескія миніатюры. Изучивъ Михайловскія мозаики, мы ясно понимаемъ, почему мозаика должна была замереть.

Жить и развиваться предстояло фрескѣ. Она имѣетъ то громадное преимущество передъ мозаикою, что не требуетъ разсчетливой бережливости матеріала—смальты, которая съ такимъ трудомъ и за такія большія деньги привозилася изъ-за моря, и которой никогда не хватало, которой никогда не было подъ руками, когда хотѣлось и сколько хотѣлось. Фресками можно было залить всѣ стѣны и своды самаго громаднаго собора снизу доверху, фрески дѣлали ненужными даже поливныя облицовки, и фрески можно, при желаніи, поновлять и переписывать. Правда, каждая фреска въ отдѣльности гораздо менѣе красочна, чѣмъ каждая отдѣльная мозаика, но зато фрески берутъ количествомъ: всѣ вмѣстѣ онѣ составляютъ такой богатѣйшій сплошной красочный фантастическій коверъ, что никакой мозаики, никакой поливной облицовки не требуется!

Именно съ этой точки зрѣнія нужно подходить и къ росписи собора Кирилловскаго монастыря. И она претерпѣла все то, что полагается всякому русскому памятнику искусства. Кирилловскій монастырь былъ построенъ великимъ княземъ Всеволодомъ II на мѣстѣ и въ память своей побѣды 5 марта 1140 г., сталъ любимымъ „отьнимъ" монастыремъ князей Ольговичей и усыпальницею ихъ; послѣ татарскаго нашествія Кирилловскій монастырь исчезаетъ изъ документовъ до середины XVI вѣка; въ 1787 г. монастырь былъ упраздненъ и отданъ Инвалидному дому, при чемъ фрески были просто забѣлены и совершенно забыты; въ 1860 г. роспись случайно обнаружилась по случаю ремонта, но оставалась въ пренебреженіи не только до 1874 г., года кіевскаго Археологическаго съѣзда, но вплоть до 1880 г., когда ею сталъ заниматься проф. А. В. Праховъ.

Праховъ тщательно обмѣрилъ и изслѣдовалъ также и самое зданіе, вычертилъ его планы на трехъ уровняхъ и три вертикальныхъ разрѣза—всѣ эти матеріалы, какъ это ни невѣроятно, остались неизданными до сихъ поръ, и я точно не умѣю сказать, гдѣ они теперь хранятся. Праховъ очистилъ фресковую роспись и скопировалъ ее; роспись, тѣмъ не менѣе, и до сихъ поръ ожидаетъ своего издателя, ибо самъ Праховъ смогъ издать только два образца, которые неизмѣнно перепечатываются вездѣ, гдѣ нужно дать понятіе о Кирилловскихъ фрескахъ. А потомъ, когда старинная фресковая роспись была вскрыта, ее понадобилось „поновить": облѣзлыя подлинныя фрески показались ужъ очень „некрасивыми", „неблаголѣпными"—дикари, малыя дѣти и извѣстные любители старины сходятся въ пристрастіи къ новенькому, блестящему, цѣльному и совершенно не могутъ понять, что

старый храмъ со своею росписью есть историческій документъ, котораго нельзя портить и искажать, потому что онъ незамѣнимъ, и что всякое поновленіе, даже если поновляетъ любящая рука опытнаго и знающаго дѣло А. В. Прахова, даже когда новыя фрески пишутся Врубелемъ, есть преступленіе. И какое, все-таки, счастье, что поновленіе было поручено именно Прахову, ученому и художнику, а не простому подрядчику... у насъ вѣдь есть рядъ примѣровъ и такой „заботы“ о „благолѣпіи“ храмовъ!

Роспись Кирилловской церкви, по богатству и разнообразію сюжетовъ, по огромной покрытой ею площади стѣнъ и сводовъ, представляетъ очень значительный художественный и историческій интересъ. Тутъ есть и сцены изъ житія Христова, изъ житія Богородицы, изъ Апокалипсиса; тутъ изображено и житіе того святого, во имя котораго была построена сама церковь,—Кирилла Александрійскаго; тутъ есть и множество отдѣльныхъ иконъ по грудь и въ ростъ. Мы не станемъ подробно останавливаться даже на краткомъ описаніи и перечисленіи сюжетовъ—у насъ не хватило бы ни времени, ни мѣста. Но о нѣкоторыхъ композиціяхъ требуется сказать хоть нѣсколько словъ.

Прежде всего, объ отдѣльныхъ изображеніяхъ балканскихъ святыхъ. Въ тепломъ алтарѣ паперти, направо отъ верхняго окна въ сѣверной стѣнѣ жертвенника, сохранились изображенія двухъ святыхъ, одно цѣликомъ, другое отъ пояса внизъ. Къ первому приписано: „о а (греческія буквы, обозначающія святого) Костнтинъ“. Изображенъ, въ святительскомъ облаченіи и съ евангеліемъ въ рукахъ, плѣшивый съ небольшою бородкою мужъ, благословляющій молящихся. Изъ всѣхъ носителей имени Константинъ этотъ святой можетъ быть только тѣмъ, котораго мы привыкли почитать подъ именемъ св. Кирилла, бывшаго, совмѣстно со св. Меѳодіемъ, первоучителемъ славянъ. Фигура, которая была помѣщена рядомъ, изображала, повидимому, св. Меѳодія. Надо сказать, что свв. Кириллъ-Константинъ и Меѳодій не принадлежатъ къ числу популярныхъ у русскихъ иконописцевъ святыхъ. Тѣмъ болѣе знаменательно, что они, въ Кирилловской церкви, появляются даже не одни, а въ обществѣ еще нѣсколькихъ балканскихъ святыхъ: Климента болгарскаго, Іоанна македонскаго и Іосифа солунскаго. По этому поводу можно вспомнить, что въ „Апостольскомъ придѣлѣ“ св. Софіи изображены два мѣстныхъ солунскихъ святыхъ—Домнъ и Филипполъ.

Все это настойчиво напоминаетъ намъ о томъ источникѣ русскаго благочестія, о которомъ мы, кажется, вскользь уже упоминали, но значеніе котораго—можетъ быть, и для древняго

русскаго искусства—осталось не выясненнымъ, какъ слѣдовало бы: о балканскихъ славянскихъ странахъ вообще и объ Аѳонѣ, какъ духовномъ ихъ средоточіи, въ частности.

Во второй половинѣ X вѣка на Аѳонѣ былъ основанъ монастырь „Ксилургу" грекомъ, выходцемъ изъ Солуни. Въ третьей четверти XI в. монастырь этотъ былъ купленъ у грековъ русскими монахами, пришедшими изъ Кіева или изъ Чернигова. Скоро русскихъ стало такъ много, что имъ стало тѣсно въ маленькомъ Ксилургійскомъ монастырѣ, и они обратились къ константинопольскому императору Алексѣю I Комнину съ просьбою объ отведеніи имъ большаго монастыря. Царь далъ имъ Пантелеимоновскій монастырь, который и по сей день принадлежитъ русскимъ, хотя и не непрерывно въ теченіе восьми вѣковъ имъ принадлежалъ. Ксилургійская же обитель перешла во владѣніе сербскихъ иноковъ, но сохранила и до сихъ поръ названіе Руссика. Такимъ образомъ, на Аѳонѣ въ XI вѣкѣ существуетъ такой центръ, въ которомъ русскіе монахи могутъ вступать въ непосредственное общеніе съ монахами греческими и восточными. Монахи—народъ чрезвычайно подвижный, склонный къ паломничеству и скитаніямъ, и Святая гора должна была оказать на міровоззрѣніе русскихъ паломниковъ-монаховъ огромное вліяніе.

Кіево-Печерскій Патерикъ возводитъ сношенія русскихъ съ Аѳономъ къ еще болѣе древней порѣ—ко временамъ Владимира Святого. Невѣроятнаго въ этомъ извѣстіи ничего нѣтъ: если въ XI вѣкѣ русскіе компактною массою повалили на Аѳонъ, то, значитъ, слава о немъ давно уже имѣлась въ Россіи: ибо въ тѣ времена затрудненныхъ сношеній, конечно, нужно было много времени для упроченія извѣстности Горы. Въ житіи Антонія Печерскаго мы читаемъ, что онъ былъ изъ Любеча родомъ и пожелалъ „въ иноческій облещися образъ". Отправился онъ въ страну Греческую, обошелъ много монастырей и наконецъ попалъ на Аѳонъ. „И видѣ монастыря, сущаа ту на святой горѣ, и пребыванія святыхъ отецъ выше человѣческаго естества, въ плоти ангельское житіе подражающе". Въ одномъ изъ аѳонскихъ монастырей Антоній постригся и получилъ отъ игумена слѣдующій наказъ: „Пакі иди в Русію, да тамо прочимъ на успѣхъ и утвержденіе будеши, и буди ти благословеніе святыа горы". Антоній такъ и сдѣлалъ. Такъ какъ ни въ одномъ изъ существующихъ русскихъ монастырей ему не понравилось („Богу не волящу", говоритъ авторъ Патерика), онъ въ Берестовомъ, близь Кіева, одиноко поселился въ пещерѣ.

Когда Святополкъ Окаянный сталъ дѣлать свое злое дѣло, Антоній снова бѣжалъ на Аѳонъ, и только когда въ Кіевѣ былъ

поставленъ митрополитомъ Иларіонъ, онъ вернулся и снова поселился въ окрестностяхъ Кіева, въ пещерѣ, только-что оставленной Иларіономъ. Вокругъ него скоро собралися благочестивые иноки. Возникалъ знаменитый впослѣдствіи Печерскій монастырь. Уставъ этого монастыря былъ списанъ съ устава константинопольскаго Студійскаго монастыря, который, по словамъ все того же Патерика, былъ привезенъ однимъ изъ грековъ, пріѣхавшихъ въ Кіевъ вмѣстѣ съ митрополитомъ-грекомъ Георгіемъ.

Такъ ли точно, въ дѣйствительности, все случилось, какъ повѣствуется въ Патерикѣ, или Аѳонъ лишь впослѣдствіи замѣщаетъ въ кіевскихъ лѣтописныхъ источникахъ другую страну, Болгарію, о связяхъ которой съ древнимъ Кіевомъ желательно было уничтожить, въ церковно-политическихъ цѣляхъ, всякое воспоминаніе, для нашей цѣли сейчасъ не такъ важно. Аѳонъ тѣсно связанъ съ недалекою отъ него Солунью; Солунь, какъ свидѣтельствуетъ хотя бы житіе Кирилла и Меѳодія, до извѣстной степени является славянскимъ культурнымъ центромъ, находится въ постоянномъ общеніи и съ Охридою, и съ другими болгарскими и сербскими центрами.

Если принять во вниманіе все это, изображеніе именно македонскихъ и болгарскихъ святыхъ, прославившихся своими трудами на пользу балканскихъ славянъ, въ Кирилловской церкви нельзя объяснить случайностью. Кромѣ того, нужно помнить, что и Кавказъ постоянно находился въ сношеніяхъ съ Аѳономъ, съ Ѳракіею, съ Македоніею, что на Балканскомъ полуостровѣ были большія и вліятельныя не со вчерашняго дня армянскія колоніи. И, наконецъ, нельзя забывать, что Аѳонъ имѣлъ связи еще и со Святою Землею, служилъ на пути во Іерусалимъ, издревле, какъ и теперь, станціею для русскихъ посѣтителей палестинскихъ святынь. Въ Кіевской Руси страсть къ далекому паломничеству такъ усилилась, что само духовенство должно было вооружиться противъ нея, прямо запрещая отправляться во Іерусалимъ, увѣщевая вести христіанскую жизнь на мѣстѣ жительства; на дающихъ обѣты итти во Іерусалимъ накладывались епитиміи, потому что эти обѣты, говорило духовенство, губятъ землю Русскую.

Упоминаніе о паломничествахъ и связяхъ Кіевской Руси съ Іерусалимомъ приводитъ насъ непосредственно къ другой Кирилловской фрескѣ, остатки которой сохранились тоже на стѣнѣ паперти,—къ композиціи Страшнаго Суда.

Прямо противъ входа мы видимъ вверху обычный рядъ сидящихъ двѣнадцати апостоловъ; ниже ихъ, налѣво отъ зрителя—толпы праведниковъ, направо—грѣшниковъ; а внизу—врата адовы.

Композиція Суда уже включаетъ всѣ извѣстныя по позднѣйшимъ памятникамъ подробности: тутъ есть и ангелъ, свивающій небо, и лоно Авраамле, такъ что Кирилловская картина можетъ быть во всѣхъ частностяхъ сравниваема съ фресками новгородскаго Спаса-Нередицы и владимірскаго Дмитріевскаго собора въ Россіи и съ мозаикою Торчелльскаго собора близь Венеціи.

И вотъ что замѣчательно: сразу какъ-то Страшный Судъ появляется въ этихъ росписяхъ въ совершенно готовомъ видѣ, со всѣми главнѣйшими подробностями, настолько уже установившимися, что онѣ и со временемъ не измѣняются; а гдѣ и когда эта многофигурная и сложная композиція выработалась, мы не видимъ! Мы знаемъ только одно: что Константинополь тутъ не при чемъ. Константинополь занимается не фантастикою, а точною формулировкою догматовъ, и все то легендарное и фантастическое, что въ XI—XII вѣкѣ появляется и въ константинопольскомъ искусствѣ (въ томъ числѣ сцены изъ житія Богородицы и изъ дѣтства Спасителя, композиція Страшнаго Суда и пр.), проникаетъ туда изъ Сиріи и Палестины, съ которыми сношенія становятся особенно частыми съ середины XI в. и во время Крестовыхъ походовъ.

Съ наибольшею подробностью трактуетъ о кончинѣ міра и о Страшномъ Судѣ слово Ефрема Сирина. Здѣсь находятся всѣ основныя черты, которыми картина Страшнаго Суда характеризуется въ изобразительномъ искусствѣ, какъ-то: земля и море отдаютъ своихъ мертвецовъ, небо свивается, какъ свитокъ, ангелы собираютъ людей, приготовляется страшный престолъ и является знаменіе креста, открываются книги, въ которыхъ написаны не только всѣ слова и дѣла, но даже и помышленія людей. Судія отдѣляетъ праведниковъ отъ грѣшниковъ: первымъ предоставляется Царствіе небесное, въ видѣ лона Авраамова, вторыхъ демоны влекутъ во адъ, во тьму кромѣшную или въ огненное море, въ геенну, гдѣ скрежетъ зубовный и червь неусыпающій. Вся эта ужасная картина была нарисована живописцами до VIII вѣка: защитники иконопочитанія во время иконоборческихъ споровъ уже ссылаются на нее—защитники иконопочитанія, т. е. восточные монахи. Но въ константинопольскихъ росписяхъ, тѣмъ не менѣе, мы Страшнаго Суда не встрѣчаемъ; даже гораздо позднѣе XI вѣка Страшный Судъ въ собственно-греческихъ росписяхъ попадается не слишкомъ часто. Но мы его находимъ и въ „романской" Западной Европѣ (напримѣръ, въ росписяхъ въ Оберцеллѣ въ Германіи и въ Торчелло), и на Кавказѣ въ цѣломъ рядѣ храмовъ, и въ Македоніи, и—въ Россіи.

Въ Россіи именно Страшный Судъ долженъ былъ стать излюбленнымъ сюжетомъ, такъ же какъ на Балканахъ. Кіевская лѣтопись ко Владимиру Святому относитъ повѣсть болгарскихъ лѣтописцевъ о томъ философѣ, который, проповѣдуя князю Борису-Михаилу православную вѣру, показалъ ему „запону, на нейже бѣ написано судище Господне, показываше ему о десну праведныя в весельи предъидуща въ рай, а о шююю грѣшники идуща в муку". И правильно: именно Русь, съ ея склонностью ко всевозможнымъ чудесамъ, должна была особенно полюбить эту картину. С. М. Соловьевъ самое тяготѣніе русскихъ къ монастырской жизни объясняетъ пристрастіемъ къ чуду: „Входя въ монастырскія ворота, міряминъ переселяется въ иной, высшій міръ, гдѣ все было чудесно, гдѣ воображеніе его поражалось дивными сказаніями о подвигахъ иноческихъ, чудесахъ, видѣніяхъ, о сверхъестественной помощи въ борьбѣ съ нечистою силою; неудивительно, что монастырь привлекалъ къ себѣ многихъ и лучшихъ людей. Какъ скоро разнесся по Кіеву слухъ о подвигахъ Антонія въ пещерѣ, то подвижникъ не могъ долго оставаться одинъ: около него собралась братія; бояре великокняжескіе являлись къ нему, сбрасывали боярскую одежду къ ногамъ игумена и давали обѣтъ нищеты и подвиговъ духовныхъ"... Все русское искусство блестяще подтверждаетъ эту характеристику: даже внѣ сферы человѣческихъ отношеній русскіе были все тѣми же „не терпящими власти" людьми, какими ихъ узнали византійскіе сердцевѣды сразу въ VI вѣкѣ; даже въ неодушевленной природѣ наличіе незыблемыхъ физическихъ законовъ невыносимо для русскаго сознанія, и русская душа ищетъ и находитъ выходъ въ чудѣ изъ замкнутаго міра законосообразности. И тогда, и теперь...

Но вернемся къ фрескамъ Кирилловской церкви. Среди нихъ необходимо обратить вниманіе еще на цѣлую серію композицій, представляющихъ сцены изъ житія св. Кирилла Александрійскаго. Я не могу припомнить, чтобы въ какомъ-либо другомъ средневѣковомъ живописномъ памятникѣ встрѣчалась та же серія. Это не значитъ, конечно, что ихъ не было, а значитъ только то, что онѣ были сравнительно рѣдки. Передъ глазами Кирилловскіе живописцы, вѣроятно, имѣли икону св. Кирилла „съ житіемъ", т. е. такую, гдѣ изображеніе святого было окружено „клеймами" со сценами изъ его жизни, и эти-то иконописныя „клейма" пришлось увеличить до размѣровъ, потребныхъ въ настѣнной живописи. Скомпонованы Кирилловскія фрески, дѣйствительно, по всѣмъ правиламъ иконнаго искусства.

Вотъ, напримѣръ, картина, изображающая, какъ „святыи Кюрил учить цѣсаря“. Въ серединѣ мы видимъ подъ особою сѣнью возсѣдающаго на престолѣ царя въ богатомъ облаченіи; направо и налѣво—по святителю, съ сіяніемъ вокругъ головъ, въ облаченіяхъ и съ книгами въ лѣвыхъ рукахъ; позади каждаго



19. „Св. Кириллъ учитъ царя“.

святителя по какому-то (въ дѣйствительности совершенно невозможному) зданію. Нечего и говорить, что кресты на святительскихъ ризахъ, такъ же какъ узоры на царскомъ кафтанѣ, существуютъ сами по себѣ, вовсе не ломаясь и не изгибаясь вмѣстѣ съ тою матеріею, которую они яко-бы украшаютъ, и не согласуясь съ движеніями тѣла.

Нечего и говорить, далѣе, что не было въ дѣйствительности такого момента, когда св. Кириллъ лично бесѣдовалъ съ императоромъ Ѳеодосіемъ. Все это несущественно для художника, несущественно и для его заказчиковъ...

Та же самая сцена повторяется почти въ точности и подъ другимъ названіемъ: „святыи Кюрилъ учить въ сборѣ": опять въ серединѣ царь, опять два святителя, только архитектурнаго фона нѣтъ, а появляются симметрично расположенныя для заполненія второстепенныя фигуры.

Гораздо важнѣе, однако, съ точки зрѣнія историка искусства, чѣмъ всѣ эти иконографическія наблюденія, несомнѣнно то общее красочное впечатлѣніе, которое производитъ роспись, и ради котораго она создана. Это впечатлѣніе—какъ-бы отъ роскошнаго ковра, отъ вышивки, отъ ткани многоцвѣтной, переливающей красками, но лишенной большого опредѣленнаго линейнаго узора, логики, умственности. Узоръ вездѣ есть, въ каждой отдѣльной композиціи, но въ цѣлой росписи—линіи нѣтъ. Въ цѣлой росписи поражаетъ одно: игра красокъ. И это, явно, не случайно. Потомъ, въ концѣ XVII вѣка, не на Украинѣ, а далеко на сѣверѣ, въ Ярославлѣ, въ совершенно иной культурной средѣ, живущей иными воспоминаніями и чаяніями, пережившей и татарщину, и Смутное время, созрѣвающей для воспріятія „Европы" и отчасти даже уже эту „Европу" воспринявшей,—тамъ строятся и расписываются храмы съ новыми сюжетами и новыми заданіями; но и въ XVII в., какъ въ XII, и на сѣверѣ, какъ на Украинѣ, художественный идеалъ одинъ: прихотливая, причудливая, нелогичная мечта, но—обязательно мечта красочная. Кирилловская церковь существенно дополняетъ ту характеристику русскаго народа, которую мы вывели изъ разсмотрѣнія прочихъ памятниковъ.

XIV. Эмаль, миніатюра, иконы.

Намъ остается дополнить нарисованную картину нѣсколькими мелкими штришками и сказать кое-что еще о „прикладномъ" искусствѣ Кіевской Руси, объ эмаляхъ, миніатюрахъ, станковыхъ иконахъ.

Эмалью называется живопись, исполненная плавкою, стеклянистою краскою, „смальтою", на металлическихъ пластинкахъ. Въ металлической—золотой или мѣдной—основѣ прежде всего выбивается углубленный лоточекъ, соотвѣтствующій наружному

контуру, а внутри лоточка напаивается тонкая проволока такъ, чтобы она давала весь желательный внутренній линейный рисунокъ задуманнаго изображенія или узора. Проволочныя перегородки образуютъ замкнутыя (т. е. не сообщающіяся одно съ другимъ) отдѣленія, и эти отдѣленія заполняются перетертою въ мелкій порошокъ и замѣшанною на водѣ смальтою, каждое—смальтою соотвѣтствующаго цвѣта. Затѣмъ пластинка отправляется въ печь, смальта плавится и, жидкая, плотно пристаетъ къ основѣ и къ перегородочкамъ. Когда пластинка остынетъ, ее остается отшлифовать до зеркальности, и получается среди металлическаго поля блестящая и играющая пестрая красочная композиція съ золотымъ линейнымъ рисункомъ.

Древняя Русь чрезвычайно увлекалась эмалями. Въ разныхъ кладахъ, которыхъ такъ много оказалось и въ самомъ Кіевѣ, и чуть не во всѣхъ городахъ и мѣстечкахъ великокняжеской эпохи, эмали нашлись въ очень значительномъ количествѣ. Среди нихъ много явно привозныхъ—изъ „Византіи", но есть и русскія издѣлія. Правду сказать, эти послѣднія гораздо хуже по выдѣлкѣ и по качеству смальты, чѣмъ привозныя, да оно и понятно: эмалевое производство требуетъ огромнаго терпѣнія, вниманія, опыта, работа эта тонкая и кропотливая—такая работа никогда не была по душѣ русскому мастеру. Но готовыя эмали, за то, были очень по душѣ русскому покупателю! И такъ какъ эмали не громоздки, подобно мраморамъ для церковныхъ облицовокъ или подобно мусіи, которой для росписи требуется сотни пудовъ, и которую, слѣдовательно, надо возить на подводахъ или на лодкахъ цѣлыми караванами, а малы и легки, такъ что ихъ на себѣ можетъ провезти даже одинокій всадникъ, то заморскія эмали привозились въ Кіевъ и тогда, когда другіе грузы уже изъ-за моря не проникали.

Какъ было Руси не увлекаться эмалями! Онѣ такъ великолѣпно соотвѣтствовали всѣмъ ея вкусамъ! Вѣдь, по самымъ техническимъ условіямъ своего изготовленія, эмаль не можетъ воспроизводить дѣйствительность, а можетъ, въ лучшемъ случаѣ, только намекать на тотъ или иной имѣющійся въ дѣйствительности предметъ. Ни о какой лѣпкѣ свѣтотѣнью, ни о какихъ переходахъ изъ тона въ тонъ, ни о какихъ мелкихъ подробностяхъ рисунка тутъ не можетъ быть рѣчи. Эмаль даетъ пятна краски, непосредственно сопоставленныя, рѣзко отграниченныя одно отъ другого золотыми линіями. Геометризованный, схематичный—т. е. ритмическій—линейный рисунокъ и пятна чистой краски! Да вѣдь это же и есть та роскошь, которой хотѣла древняя Русь!

Среди найденныхъ въ Россіи эмалей X—XII вѣковъ есть иконки. Иногда эти иконки соединены въ наборы, такъ что образуютъ, напримѣръ, вѣнцы (діадемы), въ родѣ того, который былъ въ 1889 г. извлеченъ изъ земли въ Кіевѣ, въ усадьбѣ Гребеновскаго, и нынѣ принадлежитъ Эрмитажу въ Петроградѣ. Но огромное большинство русскихъ эмалей не имѣетъ религіознаго назначенія, а составляетъ предметы натѣльнаго украшенія (вѣнцы, бармы, серьги, перстни и т. д.), и тутъ мы видимъ или растительный болѣе или менѣе сильно стилизованный узоръ, или же изображенія животныхъ, обыкновенно фантастическихъ. Эта послѣдняя категорія эмалей представляетъ для характеристики вкусовъ и по-



20. Вознесеніе Александра Великаго.

требностей древней Руси чрезвычайно интересный матеріалъ, и о нихъ нужно сказать нѣсколько словъ.

Въ Кіевѣ, въ собраніи Б. И. Ханенко, хранится вѣнецъ, найденный въ с. Сахновкѣ (Каневскаго уѣзда). Вѣнецъ состоитъ изъ семи золотыхъ пластинокъ. Изъ нихъ шесть узорныхъ. Средняя занята фигурною композиціею, которая описывается такъ: тамъ по поясъ изображена мужская фигура, „одѣтая въ синее платье, съ оплечьемъ и лоромъ, украшенными разноцвѣтною эмалью, изображающею цвѣтные камни; на головѣ высокая корона желтаго цвѣта; руки разставлены въ стороны, и въ каждой изъ нихъ по скипетру или знамени, состоящему изъ ручки и укрѣпленнаго на концѣ ея четыреугольника; на четыреугольникахъ по крещатой лиліи, ручки богато орнаментированы разноцвѣтною эмалью. Фигура

помѣщена на шарѣ, по бокамъ котораго изображены два грифона, занимающіе и всю нижнюю часть пластинки; фигуры грифоновъ—длинныя на короткихъ ногахъ. Композиція эта должна изображать Александра Македонскаго, поднимающагося на небо на колесницѣ, влекомой двумя грифонами, согласно средневѣковой легендѣ". Не замѣчательно ли: древнерусская эмаль и—вознесеніе Александра Македонскаго! Сюжетъ этотъ былъ любимымъ: мы его встрѣчаемъ потомъ еще и въ рельефахъ владимірско-суздальскихъ соборовъ. Восточная, красочная, совершенно невѣроятная и неисторическая, но тѣмъ болѣе занятная и заманчивая сказка, мечта!



21. Сирины.

И другія сказки оживаютъ въ изображеніяхъ эмалей: встрѣчаются тутъ и птицы съ головою женщины, въ царскомъ вѣнцѣ, даже съ вѣнчиками (нимбами) вокругъ головы, которые мы привыкли видѣть на иконахъ вокругъ головъ святыхъ, -это „сирины", отголосокъ очень древнихъ легендъ Востока; встрѣчаются и грифоны—четвероногія, но съ птичьею головою и съ птичьими крыльями, чудовища. Болѣе всего вездѣ птицъ, пестрыхъ, небывалыхъ... Часто на одной пластинкѣ птицы или сирины помѣщены парами, и тогда обѣ фигуры непремѣнно скомпонованы геральдически, т. е. строго симметрично, съ обозначеніемъ или безъ обозначенія средней вертикали.

Мы уже упоминали какъ-то выше о Россійскомъ государственномъ гербѣ—двуглавомъ орлѣ. Этотъ орелъ у насъ—наиболѣе извѣстный примѣръ геральдическаго стиля: орелъ показанъ въ такомъ поворотѣ, чтобы всѣ существенныя части его тѣла выражались въ наружномъ очеркѣ—онъ какъ-бы распластанъ; весь очеркъ взятъ такъ, чтобы правая и лѣвая части строго повторяли одна другую, и именно этимъ стремленіемъ къ соотвѣтствію (къ симметріи) вызвано то, что орелъ сталъ двуглавымъ. Того же эффекта геральдическаго стиля можно достигнуть и иначе: можно связно или безсвязно повторить цѣлую фигуру—но симметрично. Такъ именно и поступали кіевскіе поставщики эмалей. А вкусъ къ



22. Украшенная эмалевыми узорами серьга.

геральдическому стилю, къ строго выдержанной въ двойной композиціи симметріи, идетъ съ Востока, древняго, доисторическаго Востока. оттуда же, откуда идутъ и сюжеты, излюбленные эмальерами.

Кромѣ эмалей, необходимо принимать во вниманіе, въ качествѣ матеріала для познанія души древней Руси, еще и рукописи съ миніатюрами. Книги представляли въ XI и XII вѣкахъ, равно какъ еще и много позднѣе, большую драгоцѣнность. О книжныхъ вкладахъ въ церкви и монастыри особо упоминается въ лѣтописяхъ, какъ о чрезвычайно цѣнныхъ и рѣдкихъ вкладахъ.

Книги должны были появиться на Руси, несомнѣнно, изъ придунайскихъ странъ. Оттуда же, вѣроятно, позаимствованы и

украшенія рукописей—заставки, узорныя заглавныя буквы, концовки и отдѣльныя картинки. Впрочемъ, надо сказать, что картинки въ раннихъ русскихъ рукописяхъ составляютъ рѣдкое исключеніе.

Изъ древнѣйшихъ рукописей съ миніатюрами наиболѣе замѣчательны Слова Григорія Богослова (Петроградская Публичная библіотека), Изборникъ Святослава 1073 года (Синодальная библіотека въ Москвѣ), Изборникъ Святослава 1076 года (Петроградская Публичная библіотека), недѣльное Евангеліе (Синодальная типографія въ Москвѣ); сюда же, несомнѣнно, можно причислить еще и „Остромирово“ евангеліе въ Петроградской Публичной библіотекѣ, 1056—1057 годовъ, несмотря на то, что оно писано въ Новгородѣ для посадника Остромира,—едва ли есть основанія предполагать, что на самой зарѣ нашей письменности уже суще-



25. Эмалевыя серьги ([illegible])

ствовали въ разныхъ культурныхъ центрахъ разныя художественныя школы: имъ неоткуда было взяться. Съ еще большимъ основаніемъ можетъ быть отнесено къ южнорусскому кругу памятниковъ знаменитое Мстиславово евангеліе—правда, писанное для Мстислава Владимировича, княжившаго въ Великомъ Новгородѣ до 1117 года, но сына кіевскаго великаго князя Владимира Мономаха и впослѣдствіи (1125—1132) княжившаго въ Кіевѣ: по отзыву А. И. Соболевскаго, Мстиславово евангеліе писано, вѣроятно, въ Кіевѣ.

Въ рукописи Словъ Григорія Богослова мы имѣемъ неловкіе и наивные опыты русскаго писца въ подражаніи чужимъ образцамъ; небольшія заставки, концовки и иниціалы, простѣйшая плетушка въ качествѣ основного и почти единственнаго отвлеченно-узорнаго мотива, фантастическія животныя и, главное, птицы—въ

области „изобразительной"; палитра крайне ограниченная (синяя, красная и желтая краски составляютъ все ея богатство).

Но если мы обратимся къ Остромирову евангелію, мы тамъ увидимъ уже совершенно другое. Изображенія евангелистовъ за-



24. Ев. Маркъ, миніатюра Остроміровa Евангелія.

нимаютъ цѣльныя страницы. Картинки обрамлены полосками стилизованнаго растительнаго орнамента, выдержаннаго въ нѣжныхъ зеленыхъ и сѣрыхъ тонахъ съ красными вкрапинками. Изображенія исполнены чисто иконописно: на золотомъ фонѣ, плоско, линейно. И очень пестро: живописецъ явно подражаетъ эмалямъ,

особенно въ рисункѣ складокъ въ одеждѣ и подушкѣ, въ вѣнчикахъ и самого, напр., евангелиста Луки, и быка, появляющагося въ верхнемъ правомъ углу; и краски подбираетъ эмалевыя, яркія, цѣльныя, не особенно заботясь о гармоничномъ ихъ подборѣ.



25. Миніатюра Святославова Изборника 1073 года.

Подробности онъ перечисляетъ полностью и вырисовываетъ ихъ очень тщательно—взять, хотя-бы, письменныя принадлежности на столѣ или аналой съ рукописью; но цѣлое схватить сколько нибудь изобразительно художникъ не можетъ или не хочетъ.

Въ Изборникѣ Святослава 1073 г. мы имѣемъ очень большую миніатюру, изображающую церковь. О томъ, что изображена именно церковь, мы догадываемся по общему контуру картинки, напоминающему церковную постройку съ большимъ куполомъ по серединѣ и малыми куполами по сторонамъ. Но контуръ образованъ чисто узорными лентами такого же, въ общихъ чертахъ, типа, какой мы только-что видѣли и въ обрамленіи миніатюры Остроміррова евангелія. Внутри обрамленія, опять совершенно иконописно, представленъ рядъ іерарховъ, всѣ въ облаченіяхъ, съ золотыми сіяніями вокругъ головъ, съ евангеліями въ рукахъ. А кругомъ церкви, просто на полѣ пергамена, даже безъ обозначенія почвы подъ ногами, мы видимъ множество всевозможныхъ птицъ, симметрично расположенныхъ, пестрыхъ, небывалыхъ, столь же пестрыхъ и небывалыхъ, какъ и цвѣты, выростающіе на куполахъ и рядомъ съ церковью на „землѣ“.

Наконецъ, нужно сказать еще нѣсколько словъ и объ иконописи русской. Въ иконахъ Русь, принявъ православіе, нуждалась нисколько не менѣе, чѣмъ въ книгахъ. Въ началѣ потребность въ иконахъ, разумѣется, удовлетворялась привозными произведеніями „византійскихъ мастеровъ“, но вскорѣ пришлось писать иконы и на мѣстѣ. Достовѣрно-подлинныхъ русскихъ иконъ XI—XII вѣковъ не сохранилось. Самый матеріалъ, на которомъ писались иконы,—деревянныя доски—прочностью и долговѣчностью не отличается; и даже если сохранилась бы, какимъ нибудь чудомъ, доска, на ней едва ли бы сохранился хотя-бы слѣды краски, ибо краски, при обычной „византійской“ иконописной техникѣ, чрезвычайно легко облупляются.

Въ кіевскомъ Патерикѣ слово 34 посвящено отчасти преподобному Алимпію иконописцу. Этотъ текстъ такъ великолѣпно рисуетъ ту художественную и духовную атмосферу, въ которой жилъ и трудился вотъ этотъ древнѣйшій извѣстный намъ по имени русскій художникъ, что я имъ и закончу свой обзоръ древняго русскаго искусства. Вотъ что разсказано въ Патерикѣ.

Когда заморскіе мастера расписывали мусіею алтарь Печерскаго собора, Алимпій былъ отданъ къ нимъ въ ученіе. Во время работы случилось чудо: „образъ Пречистѣй святѣй Владычици нашей Богородици и Приснодѣвѣ Маріи самъ вообразися“ и „просвѣтися паче солнца“; изъ устъ Богородицы вылетѣлъ бѣлый голубь, который облетѣлъ весь храмъ и всѣ иконы и скрылся. Всѣ бывшіе въ храмѣ—и въ томъ числѣ, конечно, и Алимпій—„падоша ниць ужасни“. Послѣ этого чуда Алимпій постригся въ монахи, усердно продолжая свои занятія иконописаніемъ: „добре

извыкъ хитрости иконнѣй, иконы писати хитръ бѣ зѣло". За многую добродѣтель и чистое житіе игуменъ поставилъ Алимпія священникомъ. И проводилъ Алимпій ночи, „на пѣніе и на молитву упражняясь", а днемъ писалъ неутомимо новыя иконы или поновлялъ старыя, обветшавшія, не ради корысти, а изъ чистой любви къ своему искусству.

Съ чуда началась художественная творческая жизнь Алимпія, чудесно она и продолжалась. Случилось разъ, что нѣкій благочестивый мужъ заказалъ черезъ другихъ печерскихъ иноковъ Алимпію рядъ иконъ для одного изъ храмовъ на Подолѣ; монахи деньги взяли, потомъ еще денегъ потребовали, но Алимпію ничего не сказали. Заказчикъ ждалъ-ждалъ, да и усталъ ждать; и принесъ игумену жалобу на недобросовѣстнаго мастера. Когда дошло до разбирательства, иконы оказались написанными, но чудесно, не человѣческими руками. И божественное происхожденіе иконъ потомъ подтвердилось, когда сгорѣла церковь, въ которой иконы были поставлены, а сами иконы остались цѣлы на пожарищѣ.

Передъ кончиною своею заболѣлъ Алимпій. А ему была заказана къ празднику Успенія икона Богородицы. Пришелъ заказчикъ наканунѣ праздника и увидѣлъ, что икона еще не писана, а иконописецъ, явно, боленъ; и ушелъ огорченный. Когда же онъ ушелъ, въ келью монаха явился „нѣкто, юноша свѣтелъ, и descrвземъ вапницу, нача писати икону"; черезъ три часа работа была сдѣлана, чудесный иконописецъ взялъ ее съ собою и водворилъ на томъ мѣстѣ, для котораго ее заказывали. Тамъ ее и нашелъ заказчикъ. Прибѣжалъ ко игумену, да и разсказалъ. Игуменъ направился въ келью Алимпія и нашелъ его отходящимъ въ иную жизнь. Умирающій художникъ засвидѣтельствовалъ, что написана икона ангеломъ. И преставился.

Заключеніе.

Книжку эту я писалъ для отдыха, урывая время отъ большихъ и отвѣтственныхъ работъ. Писалъ потому, что не могъ не крикнуть отъ душевной боли, когда увидалъ въ Кіевѣ пробитый снарядомъ сводъ Михайловскаго Златоверхаго собора, когда увидѣлъ пробоины отъ снарядовъ въ наружныхъ стѣнахъ св. Софіи, когда мнѣ разсказали, что самыя драгоцѣнныя вещи Городского музея и изъ собранія Ханенко пришлось вывезти изъ Кіева, когда я себѣ представилъ, что и немногіе сохранившіеся—послѣдніе—памятники нашего стариннаго искусства могутъ погибнуть и вслѣдствіе несчастнаго случая, и отъ рукъ злыхъ хищниковъ и тупыхъ разрушителей.

Мнѣ скажутъ, что я ломлюсь въ открытыя двери: что всѣ тѣ, кто только и будетъ читать мою книжку, прекрасно умѣютъ цѣнить древнее наше искусство и, конечно, не занимаются ни разрушеніемъ драгоцѣнныхъ памятниковъ, ни ихъ расхищеніемъ, но, напротивъ, всячески хотѣли-бы ихъ охранить и собирать; что разрушаютъ и грабятъ... другіе, кто читать книжки по исторіи искусства не станетъ.

Неправда. Мы всѣ, и въ томъ числѣ также и образованное и читающее общество, всѣ мы не умѣемъ цѣнить древнее искусство. Если мы, иногда, даже принимаемся собирать предметы старины, то лишь потому, что они намъ лично нравятся, намъ доставляютъ эстетическое удовольствіе, и потому, что у насъ есть свободныя деньги и время, а не потому, что сознаемъ, что въ старинномъ искусствѣ—наша исторія, душа нашихъ предковъ. Если бы мы это сознавали, мы бы не собирали эгоистически, каждый для себя, не запирали въ частныхъ квартирахъ то, что должно быть общественнымъ достояніемъ; мы бы не смотрѣли равнодушно на нищенски обставленные наши музеи, а несли бы въ музеи и коллекціи свои, и деньги; мы бы не потерпѣли, чтобы наука о древнемъ искусствѣ, вся работа по изслѣдованію и изданію памятниковъ была парализована недостаткомъ средствъ; мы бы подумали о томъ, что памятники должны быть спасены, во что бы ни стало, хотя-бы такъ, чтобы существовали точныя и полныя ихъ воспроизведенія, которыя могутъ быть въ распоряженіи спеціалистовъ, даже если самихъ памятниковъ не будетъ.

У насъ нѣтъ историческаго чутья. Мы не сознаемъ, что въ старомъ искусствѣ—душа нашихъ предковъ и, слѣдовательно, наша душа: ибо въ насъ живы давно сошедшія въ могилу поколѣнія. Мы не сознаемъ, что, если мы желаемъ по настоящему познать самихъ себя, мы должны основываться не на томъ, что мы, какъ народъ, сдѣлали, а на томъ, о чемъ мы, какъ цѣлый народъ, мечтали. Настали страшныя времена. Мы отчаиваемся, мы не вѣримъ въ самихъ себя. Но развѣ нѣтъ выхода? Чтобы его найти, надо знать, кто́ мы такіе, что́ мы сами можемъ, и чего не можемъ. А узнать это мы можемъ только изъ нашего стараго искусства. Въ своей книжкѣ я хотѣлъ показать, что́ намъ отражаетъ это вѣрнѣйшее зеркало нашей народной души. Старая мечта разбита. Насъ спасетъ лишь новая мечта. Ее надо создать.

Разумѣется, я обращаюсь не къ спеціалистамъ ученымъ: спеціалисты давно и безъ меня знаютъ все то, что разсказано въ этой книжкѣ, знаютъ, конечно, и много болѣе того. Я пишу для широкой „публики“.

Часто обвиняютъ нашу „публику“ въ косности, въ равнодушіи. И это вѣрно: равнодушіе это убійственно. Но мы никогда не спрашиваемъ: а можетъ-ли наше общество откуда-нибудь узнать толкомъ все то, что ему слѣдовало-бы знать и объ искусствѣ вообще, и, въ частности, о русскомъ искусствѣ? Узнать, дѣйствительно, трудно, даже очень трудно. Объ искусствѣ существуютъ мудреныя книги, которыя написаны такимъ языкомъ, и въ которыхъ разсказано такое, что безъ совсѣмъ спеціальной подготовки ничего понять нельзя. О русскомъ искусствѣ имѣются нѣсколько сочиненій, но ихъ на рынкѣ нѣтъ, да и стоятъ они громадныхъ денегъ. И выходитъ: искусствомъ могутъ интересоваться одни богатые и праздные люди, знатоки-любители; а всѣ прочіе должны или оставаться равнодушными, въ сознаніи, что „это, дескать, не про насъ“, или должны озлобляться, видя, что любой нѣмецъ или французъ имѣетъ въ своемъ распоряженіи сотни дешевыхъ и, тѣмъ не менѣе, прелестно изданныхъ книжекъ, гдѣ „національные“ памятники во всѣмъ доступной формѣ описаны, и гдѣ множество чистенькихъ цинкографій воспроизводятъ самыя замѣчательныя части того или иного средневѣковаго собора, самыя замѣчательныя произведенія того или иного художника или цѣлой школы художниковъ. Тамъ на западѣ широкіе круги читающей публики имѣютъ возможность л ю б и т ь и з н а т ь старинное свое искусство. И любятъ, и знаютъ.

А у насъ...

Далъ-бы Богъ, чтобы сердце автора подало вѣсть сердцу читателей, чтобы моя маленькая книжка показала всѣмъ, кто это еще не знаетъ, что старые памятники искусства могутъ многое разсказать и многому научить, если только ихъ изучить, какъ слѣдуетъ, да хорошенько разспросить. И далъ-бы Богъ, чтобы моя книжка сдѣлала добрый починъ и вызвала много-много другихъ книжекъ и книгъ, изъ которыхъ ясно было-бы видно, что и къ нашему зодчеству и ко всѣмъ видамъ нашего искусства приложимы тѣ слова, которыя нѣкогда сказаны были Тургеневымъ о русскомъ языкѣ: „Во дни сомнѣній, во дни тягостныхъ раздумій о судьбахъ моей родины — ты одинъ мнѣ поддержка и опора, о великій, могучій, правдивый и свободный русскій языкъ! Не будь тебя, какъ не впасть въ отчаяніе при видѣ всего, что совершается дома? Но нельзя вѣрить, чтобы такой языкъ не былъ данъ великому народу“.



БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЯ УКАЗАНІЯ

Для тѣхъ, кто заинтересовался-бы какими либо изъ затронутыхъ въ книжкѣ вопросовъ, считаю нужнымъ добавить нѣсколько библіографическ. указаній на такія книги, которыя можно найти во всякой сколько-нибудь благоустроен. библіотекѣ

Общая теорія искусства:

Проф. Ѳ. И. Шмитъ, Искусство, его психологія, его стилистика, его эволюція. Харьковъ, 1919, 328 стр.

Общіе обзоры древнерусскаго искусства:

Графъ И. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ, Русскія древности, вып. IV. СПб., 1891, стр. 111—172, рис. 84—168.

Игорь Грабарь, Исторія русскаго искусства:
Исторія архитектуры, I. Москва, безъ указанія года, стр. 143—162, статья проф. **Г. Г. Павлуцкаго;**
Исторія скульптуры, I. Москва, безъ указанія года, стр. 9—12, Статья **Барона Н. Н. Врангель;**
Исторія живописи, I. Москва, безъ указанія года, стр. 105—128, статья **П. Муратова.**

Деревянныя украинскія церкви:

Игорь Грабарь, Исторія русскаго искусства:
Исторія архитектуры, II. Москва, безъ указанія года, стр. 337—376, статья **И. Грабаря.**

В. Щербаківьский, Україньске мистецтво, I. Львів—Киів, 1913, стр. 1—28.

В. Щербаківьский, Ілюзійне підвисшенне внутрішньої високости українських церков. Київ, 1914.

Тмутаракань:

А. Спицынъ, Тмутараканскій камень. Записки Отдѣленія русской и славянской археологіи Русскаго Археологическаго Общества (Петроградскаго), XI, 1915, стр. 103—132.

Ѳеодоръ Шмитъ, Замѣтки о поздневизантійскихъ храмовыхъ росписяхъ. Византійскій Временникъ (изд. Петрогр. Академіи Наукъ), XXII, 1915 (1917), стр. 62—126.

Ѳ. Шмитъ, О Тмутаракани. Изв. Тавр. Ученой Архивн. комм., № 54, 1918.

Вл. Пархоменко, Начало христіанства на Руси. Очеркъ изъ исторіи Руси IX—X в.в. Полтава, 1913.

Черниговъ:

П. Лашкаревъ, Церкви Чернигова и Новгородъ-Сѣверска. Труды XI (Кіевскаго) археологическаго съѣзда 1899 года, томъ II. Москва, 1902, стр. 146—164, рис. 5—24, табл. IV—V.

Картины церковной жизни Черниговской епархіи изъ IX-вѣковой ея исторіи. Изданіе архіеп. **Василія.** Черниговъ, 1911.

Общія описанія и исторія Кіевскихъ памятниковъ:

Н. Закревскій, Описаніе Кіева. Москва, 1868, 2 тома.

К. В. Шероцкій, Кіевъ. Кіевъ, 1918.

Десятинная церковь:

Отчеты И. Археологической Комиссіи за 1908 г. СПб., 1912, стр. 132—158; за 1911 годъ. СПб., 1914, стр. 48—62.

Д. В. Айналовъ, Мраморы и инкрустаціи Кіево-Софійскаго собора и Десятинной церкви. Труды XII (Харьковскаго) археологическаго съѣзда 1902 г., т. III. Москва, 1905, стр. 5—11.

Кіевская св. Софія:

Древности Россійскаго Государства, Кіево-Софійскій соборъ. Изданіе И. Русскаго Археологическаго Общества. СПб., 1871—1887.

А. В. Праховъ. Кіевскіе памятники византійско-русскаго искусства. Древности, Труды И. Московскаго археологическаго общества. т. XI, вып. 3. 1886, стр. 7—8, табл. I—III.
Н. Л. Окуневъ, Крещальня Софійскаго собора въ Кіевѣ. Записки Отдѣл. русск. и слав. археол. И. Русск. Археол. общ., X, 1915, стр. 113—137, табл. XXII—XXIX.
Д. В. Милѣевъ, Древніе полы въ Кіевскомъ соборѣ св. Софіи. Сборникъ археологическихъ статей въ честь графа А. А. Бобринскаго. СПб., 1911, стр. 212—221.
В. К. Мясоѣдовъ, Фрески сѣвернаго притвора Кіево-Софійскаго собора. Петроградъ, 1915.
А. Грабарь, Фрески Апостольскаго придѣла Кіево-Софійского собора. Записки Отд. р. и слав. арх. Русск. Арх. общ., XII, 1917.
Д. В. Айналовъ.—см. выше, подъ Десятинною церковью.
Я. П. Смирновъ, Рисунки Кіева 1651 г. по копіямъ ихъ конца XVIII в. Труды XIII (екатеринославскаго) археол. съѣзда, т. II, 1908, стр. 444—462.
Павелъ Алеппскій, Путешествіе антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію въ половинѣ XVII вѣка, перев. **Г. Муркоса.** вып. II. Чтенія въ И. Обществѣ исторіи и древностей россійскихъ при Московск. Университетѣ, CLXXXIII, 1897, истр. 67—72.
В. Завитневичъ. Къ вопросу о времени сооруженія храма св. Софіи въ Кіевѣ. Труды Кіевской Духовной Академіи, 1916 г.
Д. В. Айналовъ и Е. К. Рѣдинъ, Кіево-Софійскій [illegible] Русскаго Архел. Общ., нов. серія, IV. 1890, стр. [illegible]
Ѳ. И. Шмитъ. Замѣтки и пр.

Бѣлгородка:

Н. Д. Половская. Археологическія раскопки [illegible] въ мѣст. Бѣлгородкѣ. Труды Московскаго Предварительнаго [illegible] по устройству XV археол. съѣзда. Москва, 1911, стр. [illegible], табл. [illegible]—V

Михайловская и Кирилловская росписи:

А. В. Праховъ, Кіевскіе памятники и пр., стр. 9—27. табл. [illegible]
Ѳ. И. Шмитъ, Замѣтки.
Н. И. Пегелемъ готовится изданіе фотографій съ текстомъ **В. М. Зуммера** [illegible] фрескахъ Кирилловской церкви.

Болгарія и Аѳонъ.

М. Присёлковъ, Аѳонъ въ начальной исторіи Кіево-Печерскаго монастыря, Извѣстія отдѣленія русскаго языка и словесности И. Академіи Наукъ. XVII 3. 1912. стр. 186—197.

Страшный Судъ:

Н. В. Покровскій, Страшный судъ въ памятникахъ византійскаго и русскаго искусства. Труды VI (одесскаго) археолгическаго съѣзда. III. Одесса. 1887, стр. 285—381. табл. LXXIII—LXXXVI.

„Юрьева божница" въ Острѣ. Черниг. губ.

Н. Е. Макаренко, Древнѣйшій памятникъ искусства Переяславскаго княжества. Сборникъ статей въ честь графини П. С. Уваровой, 1885—1915. Москва. 1916, стр. 373—404, рис. 1—19.

Эмали:

Н. П. Кондаковъ. Русскіе клады, 1. СПб., 1896.
Собраніе **Б. И. и В. Н. Ханенко.** Древности Приднѣпровья. вып. V. Кіевъ, 1902, табл. 13. 27. 28, 31—33.

Миніатюры:

Е. Ѳ. Карскій, Очеркъ славянской кирилловской палеографіи. Варшава. 1901.
В. В. Стасовъ, Славянскій и восточный орнаментъ по рукописямъ древняго и новаго времени. СПб., 1884, табл. XLI—XLIV, [illegible]
Н. Симони, Мстиславово евангеліе начала XII вѣка въ археологическомъ и палеографическомъ отношеніяхъ. Изд. Общ. любителей древней письменности. СПб., 1904 и 1910.

ПЕРЕЧЕНЬ РИСУНКОВЪ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

V 12-08



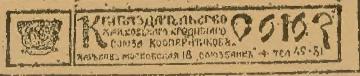
Читайте много... Вѣчно движущаяся неспокойная мысль, не направляемая къ Добру, склонна ко злу. Встрѣтивъ при чтеніи свѣтлую мысль, бережно храните ее въ глубинѣ души и сознанія.

В. Франклинъ.

ИЗДАНІЯ 1918—1919

Книгоиздательство Харьковскаго кредитнаго Союза Кооперативовъ „СОЮЗЪ“
Харьковъ, Московская 18, „Союзбанкъ“ тел. 49-81

1919.



Культурно-Историческая Библіотека.

Історія Слободської України
ц. 7 р. — проф. Д. І. Багалій.

Начерк розвитку української літературної мови
ц. 1 р. — проф. М. Сумцов.

Древнѣйшая цивилизація въ Европѣ ц. 2 р. 50 к. — В. Бузескулъ.

Школьное дѣло у древнихъ грековъ
ц. 1 р. 10 к. — проф. В. Бузескулъ.

Слобожане 10 р. — проф. М. Сумцов.

„Искусство“ (его психологія, его стилистика, его эволюція)
ц. 20 р. — проф. Ѳ. И. Шмитъ.

Судівництво на Україні XVII-XVIII ст.
ц. 2 р. 40 к. — М. Слабченко.

Школьная и Внѣшкольн. Библіотека.

Короткий нарис української мови
ц. 1 р. 25 к. — О. Н. Синявський.

Хрестоматія по українській літературі (ч. I) — проф. М. Сумцов.
ц. 3 р. 25 к.

Азбука для взрослыхъ
ц. 1 р. — Рахманова-Николаевъ.

Народный Домъ, его задачи и общественное значеніе
ц. 6 р. 50 к. — проф. В. Данилевскій и А. Богомоловъ.

Вчімось писати
ц. 4 р. 50 к. — О. Синявський.

Задачникъ по кредитной кооперации ц. 3 р. — Н. Г. Сокальскій.

Кооперативный кредитъ и кооперативные банки
ц. 6 р. 50 к. — проф. А. Анцыферовъ.

Политическая экономія,
ц. 10 р. — проф. М. Соболевъ.



Книгоиздательство Харьковскаго кредитнаго Союза Кооперативовъ „СОЮЗЪ“
Харьковъ, Московская 18 „Союзбанкъ“ тел. 44-07

Садоводство — Н. Классенъ.
ц. 8 р. 25 к.

Ключик Грамоты (начальная граматика по новому правописанию)
ц. 4 р. — Н. П. Дашевскій.

Шкільна збірка українських народніх пісень для початкових шкіл — С. П. Дремцов.

Букварь по новому правописанию
ц. 4 р. — Н. П. Дашевскій.

„Рідний Край“, укр. читанка
ц. 5 р. — П. Г. Ковалевський.

„Ясне Сонечко“, укр. букварь — П. Г. Ковалевський.

Начальное руководство по украинско-великорусской—(русской) исторіи для народныхъ школъ
ц. 4 р. — проф. А. Я. Ефименко.

Естественно-Историческ. Библіотека.

Природа и населеніе Слободской Украины, Харьковской губ.
ц. 10 р. — проф. В. И. Талiевъ, прив.-доц. А. С. Ѳедоровскій, Д. К. Педаевъ, В. Г. Авериноъ и И. В. Емельяновъ.

Птицы—друзья человѣка
ц. 3 р. 25 к. — Г. А. Брызгалинъ.

Охороняйте рідну природу!
ц. 1 р. — Е. Шарлеман.

Что такое національные парки и для чего они устраиваются
ц. 6. 25 — Г. Брызгалинъ и Б. Захаровъ.

Строеніе и жизнь растенія — проф. В. И. Талiевъ.

Соціально-Экономическая Библіотека.

Мѣстные финансы — А. Марковъ.
ц. 25 к.

Кредитъ и его роль въ народномъ хозяйствѣ 2 р. 25 к. — М. Н. Соболевъ.

Состояніе и развитіе русскаго сельскаго хозяйства
ц. 5 р. 50 к. — А. Н. Челинцевъ.

Кооперація въ Галичинѣ
ц. 6 р. 50 к. — И. Хоткевичъ.

Война и народное хозяйство — Н. Ясный.

Бумажныя деньги
ц. 10 р. — І. А. Трахтенбергъ.

Сельско-Хозяйственная Библіотека.

Жизнь сельско-хозяйственныхъ животныхъ — А. В. Палладинъ.

Пчеловодство — В. Нестеревскій.

Як треба боротися з зонoю
ц. 25 к. — С. Пархоменко.

Клеверъ въ толокѣ
ц. 1 р. 40 к. — С. П. Кулжинскій.

Успѣхи сельскаго хозяйства
ц. 6 р. 50 к. — С. П. Кулжинскій.

Важнѣйшіе вредители сельскаго хозяйства ц. 10 р. — В. Г. Авериноъ.

Бесѣды по огородному сѣмяноводству ц. 2 р. 35 к. — Р. Г. Бетнеръ.

Смушково молочное овцеводство
ц. 9 р. — М. Ф. Ивановъ.

Свиноводство — М. Ф. Ивановъ.

Кормовыя травы — М. М. Фомичевъ.

Болѣзни домашнихъ животныхъ — А. Макаревскій и П. Косминскій.

Какъ получить съ одного поля два урожая въ одинъ годъ
ц. 1 р. 65 к. — С. П. Кулжинскій.

Кормовые корнеплоды
ц. 1 р. 65 к. — А. Г. Сильвестровъ.

Ходынка — ц. 2 р. — В. Красновъ.

Редакторы: Проф. Д. И. Багалѣй. Дм. Гр. Понадіади. Проф. В. И. Талiевъ. Доц. І. А. Трахтенбергъ. Проф. А. Н. Челинцевъ.